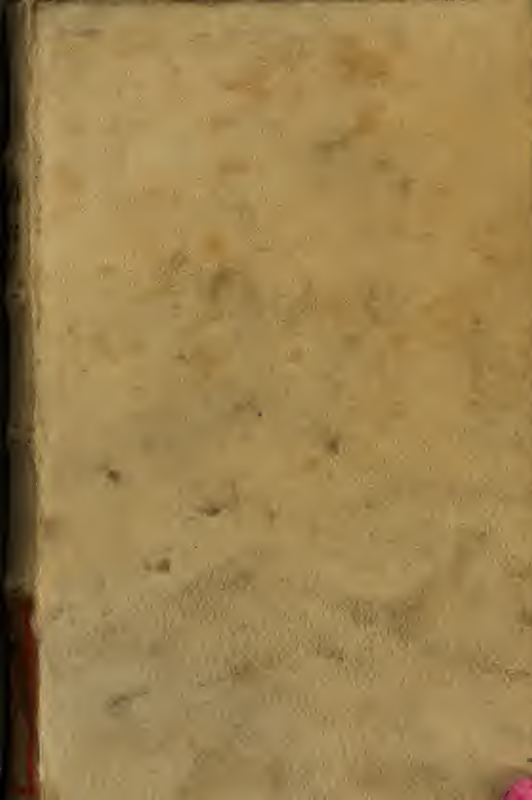


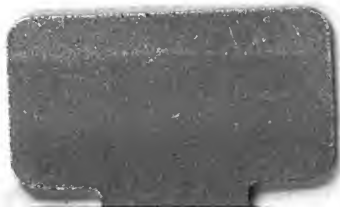




XXVIII*

A

68.



ELEMENTI
DI
P O E S I A

COMPILATI

DA

GIOVANNI GHERARDINI

NUOVA EDIZIONE

**CONSIDEREVOLMENTE EMENDATA,
SULL' ULTIMA DI MILANO MIGLIORATA
E DI MOLTO ACCRESCIUTA DALL' AUTORE.**



NAPOLI

GIOVANNI PEDONE LAURIEL
Editore.

1852

AVVISO DELL' EDITORE.

Non rechino maraviglia, nè si credano errori talune novità che s' incontreranno nella ortografia del presente libro; essendo esse a ragion veduta introdotte dal medesimo Autore, per quei motivi ch'egli discorre nell'altra sua opera intitolata *Voci e maniere di dire italiane additate a'futuri Vocabolaristi da G. GHERARDINI*: delle quali ragioni non s'aspettava certamente a noi di giudicare.

TIPOGRAFIA DEL DIOGENE
Strada Montesanto n. 14

A' LETTORI

l'arte umana

Altro non è da dir ch'un dolce sprone,
Un corregger soave, un pio sostegno,
Un esperto imitar, comporre accorto,
Un sollecito atar con studio e 'ngegno
La cagion natural, l'effetto e l'opra.

ALAMANNI, *Coltiv.*, lib. I.

BENCHÈ l'Italia possessa di molte opere intorno all'Arte poetica tanto eccellenti, quanto cercar si possa, nondimeno sembrava che ancor ne mancasse una la quale fosse proporzionata all'intendimento de' giovani alunni, e nel medesimo tempo facesse loro conoscere tutte quelle cose che in ciascun ramo di poesia sono più necessarie a sapersi. Ma quanto sieno difficili a lavorare i libri di tal fatta, assai ne 'l dimostra la loro scarsezza. E s'io non ho ricusato il tentarne la prova, desidero che il discreto Lettore non ignori avermici solo indotto un rispettoso zelo d'obediencia, non già sicuramente che peso il trovassi dalle mie braccia.

Fors'io m'inganno, ma sempre ho portato opinione che ne'libri destinati immediatamente all'uso delle scuole non abbiassi a lasciar trascorrere dottrine dubbiose o non ancora accettate. Laonde tutto ciò che è d'essenziale nel presente, ha per appoggio l'autorità de' più sentiti maestri, così nostri come forestieri; il che mi piace d'aver fino ad ora avvisato anche per un altro rispetto, ed è che a loro soltanto sia renduta l'intera lode di que' pensieri ed avvertimenti, che, raccolti in queste poche carte, saranno giudicati più savi, più vantaggiosi e più bene espressi. Non però sempre nè tutte ho citate le fonti ond'io derivai le cose che vo di mano in mano esponendo, sì per non inter-

rompere il filo del discorso troppo più sovente che non si sarebbe potuto comportare, e sì perchè, secondo un certo metodo di studio mio particolare, io soglio far conserva nella mia mente di quelle sole idèe che più mi persuadono, senza curarmi d'accompagnarle co'l nome de' loro autori; e queste idèe io le cultivo e per così dire accarezzo, perciocchè mi piaciono per sè stesse, non già per superstiziosa venerazione verso chi le produsse: onde in quel poco che finora m'è venuto scritto, non temo che altri sospettar vi potesse giammai nè preoccupazione d'animo, nè spirito di parte; e se delle volte io piglio errore, è colpa d'ingegno, non mai di passione. Comunque si sia, le considerazioni mie proprie nella presente scrittura sono sì poche e sì leggieri, che, quando bene alcuno volesse ancor quelle attribuire ad altrui, non tanto che io me ne lagnassi pubblicamente, me ne terrei onorato nel segreto della mia coscienza. Nell'ordinar questi Elementi io non aspirai punto al titolo d'autore, chè troppo mi conosco, e non me ne trovo affatto le forze; ma solo ebbi per mira, dacchè me n'era porta l'occasione, di concorrere in qualche modo io pure colle mie fatiche all'istruzione de' giovinetti, mentre ch'io andava addottrinando me stesso in questa parte amenissima di letteraria disciplina.

Ma per toccare oramai di qualche particolarità circa l'ordine e il modo per me tenuto nel trattar le materie che mi sono proposte, dirò liberamente quello che ho fatto, reputando che così far si dovesse. E primamente non mi parve da seguirar que' maestri i quali sogliono muovere i primi passi da' più brevi e meno importanti componimenti, e di quivi ascendere a mano a mano a' maggiori; per contrario, io m'incomincio sempre dai più alti, e via via trapasso a' più tenui e di minor conto. Questo metodo, chi ben considera, ha prima il vantaggio di risparmiare le infinite e stucchevoli ripetizioni a cui sforza il metodo opposto, come si vede nominatamente nel Batteux; in secondo luogo, esso trasporta a dirittura lo studioso nel centro del-

la teorica, e s'egli abbrevia la strada al possedimento delle cognizioni ch'egli ricerca. Condotta alla fonte, egli può quindi camminar da per sé speditamente lungo i rigagnoli che fuor se ne spandono d'intorno.

Non essendo poi dubbio alcuno che la poesia dee far suo fondamento ne' principj generali del Bello, non mi sono punto sfidato d'innalzare un cotai poco li Elementi di quest'arte sopra gli ordinarij Trattati che sogliono correre per le mani de' giovinetti. E tuttochè forse io mi sia messo in avventura di esporre talvolta alcune cose da non si poter in un subito ricevere dalla mente dello scolare, non però le stimo sì nuove ed astruse, che il dotto maestro, ond'egli sarà guidato, non gliele debba agevolmente illustrare e rendere domestiche con la viva voce, con li esempj e co' paragoni. Del resto, l'esperienza il chiarisce alla giornata, niente v'ha di più dannoso, che un'istruzione superficiale e quasi meccanica; perchè li alunni o pigliano odio allo studio per non ci trovare alcun diletto o vantaggio; o veramente sono costretti in processo di tempo a ritornar su le prime orme per apparare da sé quelle cose che non furon loro insegnate nelle scuole: e bene spesso incontra ch'e' non sieno allora più capaci di grandi profitti per cagione appunto di non aver di buon'ora abituata la mente a ragionare e a penetrare addentro il midollo delle dottrine.

Per queste e simili considerazioni, ho pure scansato, in quanto il consentiva la natura del soggetto, tutto ciò che sentir potesse di pedanteria; perchè la pedanteria ributta specialmente i giovinetti, e deprime li ingegni: ed ho procacciato, all'incontro, d'infervorar le anime loro allo studio della poesia, innamorandoli delle sue bellezze. In vece pertanto di dar precetti, ho quasichè sempre dedotto dall'esempio de' classici scrittori le avvertenze più notabili da doversi attendere da chi vuol esser poeta; e mi sono studiato, quanto era in me, d'instillare negli animi giovanili il buon gusto, anzichè d'avvezzarli a quella Critica negativa che

fa sì facilmente de' saccentuzzi presuntuosi, ma nessuno egregio artista giammai. Nè tacerò che a tener questa via mi confortava principalmente quella pesata sentenza del Tasso = essere la poesia materia probabile, e non andar soggetta a regole invariabili, salvo quelle poche generalissime che son quasi comuni a tutte le belle arti. =

Tali sono state le intenzioni mie nella distesa di questi Elementi: alla fatica che ci ho speso intorno, sarà per me assai largo ristoro se ad alcuno alcuna cosa gioverà l'averli letti.



PARTE PRIMA

DELLA POESIA IN GENERALE.

CAP. I. — DELL' ORIGINE DELLA POESIA.

La Poesia è così antica, che ne ritroviamo le vestigie infino tra i primi mortali erranti ancora per la gran selva della terra. L'astro benefico che illuminava l'uomo e lo riscaldava, il fragor de' tuoni, il guizzar de' baleni, il cader della pioggia, quelli alberi che lo nutrivano de' lor frutti, que' ruscelli che spegnevano la sua sete con le loro onde, erano tutti oggetti che doveano riempire a vicenda di meraviglia e di terrore, di gratitudine e d'entusiasmo. Queste nuove e fortissime commozioni dell'anima ei le avrà di certo espresse con tale energia di gesti e di voce, che appena possiamo noi formarcene un'idea: ed ecco il primo scoppio della scintilla poetica. Raccoltisi poi li uomini in società, e' si saranno sforzati di trasfondere l'uno nell'altro le sensazioni più vive ond'erano compresi; e perciocchè nella loro ignoranza e'dovevano far sè stessi regola dell'Universo, e credere che ogni cosa da lor sentita e ammirata operasse alla lor guisa, e che pertanto avesse e vita e membra e voce, così doveano pur favellare di esse come se favellassero di sustanze animate e d'altri uomini, ed anche rivolger loro la parola per ringraziarle, pregarle, chiamarle in te-

stimonio delle loro opere Così vediamo i nostri fanciulletti scherzare e trastullarsi co' loro balocchi, e parlare ad essi come a persone vive. Tali sono i primordj di quel linguaggio poetico che non sarà mai spento. La fantasia di que' primi uomini doveva essere mobilissima e robustissima come i loro sensi e i loro membri non ancora mortificati dalla corruzione del vizio e del lusso; quindi vivissime le loro imagini, e vivissimo il modo di palesarle ad altrui. Ma limitati estremamente nel numero de' vocaboli onde esprimere le loro idee, dovevano applicare ad oggetti disparatissimi le stesse parole, ed ora chiamare il genere col nome della specie, ora la specie col nome del genere, e sempre indicare le cose astratte con voci significative di cose sensibili; che è a dire, essi doveano naturalmente impiegare nella loro loquela molte di quelle *figure* che s'insegnano dalla retorica, e di cui la poesia non si potrebbe spogliare nè pure oggidì, senza perdere a un tempo e calore e venustà e soprattutto l'eterno carattere che le impresse la natura medesima. In tutte le cagioni che muovono e vestono l' Universo e' poteano bensì non veder altro, se non enti simili all'uomo che operavano così grandi prodigi; ma dovevano ancora tener questi supposti uomini per superiori infinitamente alla lor condizione, e quindi scorgere attraverso di tanta nebbia l'idea della Divinità. Ma come far intendere all'oggetto del loro culto i sentimenti del proprio cuore, la loro gioja, il loro affetto, se non se con inni e suoni e salti? E però tutto pieno di sapienza è quel motto — *Ab Jove principium Musae* —; giacchè la contemplazione del cielo, il ricordare i suoi benefizj con voci enfatiche, la musica e la danza furono per certo i primi mezzi con cui li uomini celebrarono la glo-

ria dell'Onnipotente; ed essi, appena che ebbero aperte le pupille, lo adorarono in tutti li oggetti ond'erano circondati. Ma siccome il suono della parola non può tener dietro nè al suono degli strumenti (qualunque si fossero in origine, o sassi percossi, o canne soffiate, o altro), nè all'alternar de'salti, se non è misurato col tempo che si eseguiscano queste operazioni, così fu d'uopo combinar le parole in guisa che adempiessero tale ufficio. Ed ecco l'origine del ritmo e della versificazione o disposizione misurata delle parole. Dalla forte impressione che dovea fare in quelli animi l'espressione de'loro concetti in un modo così distinto e animato, avranno essi compreso di leggieri che sarebbe giovato servirsi d'egual mezzo qualunque volta fosse loro importato di commuovere i loro simili e di trasportarli all'altezza dei loro pensamenti; e quindi avran ricorso a tutto ciò che ha di più potente la poesia per glorificar le azioni generose, per eccitare alla vendetta, per conservar lungamente nella memoria l'immagine d'un caro padre o d'un tenero figliuolo rapiti dalla morte. Finalmente l'amore (gentil passione da non si confondere con la brutalità dell'appetito carnale) sarà penetrato in quei duri petti, e il dolce suo fuoco avrà cominciato a raddolcire eziandio la loro favella; e la poesia, perdendo alquanto della nativa asprezza, avrà lusingato allora per la prima volta l'orecchio umano coll'incanto d'una cotal soavità per innanzi sconosciuta.

Tal sembra che sia stata l'origine della poesia in ogni parte del mondo, siccome attestano tutte le istorie. Ma è chiaro che in quei primi tempi ella dovette essere selvaggia al pari dei luoghi ov'era nata, sebbene ella ritraesse le sue immagini da tutto ciò che presentava la natura di più su-

blime, di più maestoso, di più atto a percuotere la fantasia. Soltanto l'opera lenta de' secoli posteriori (imitando il buon villano il quale recide dall'albero i tristi rami, e lo spoglia dell'edera parasita, e lo folce dal lato più debole, e v'innesta i frutti più gentili) la venne riducendo a mano a mano a quella perfezione in che la videro un giorno i fortunati Greci, ond'ella passò nel Lazio, da cui venturosamente per mezzo alla caligine di funestissimi tempi è pervenuta nella moderna Italia. I figli illustri e immortali di questa nostra diletta patria hanno sempre finor coltivato d'età in età sì prezioso retaggio con tanto amore e con tanta industria, che lungi dall'essere scapitato nelle lor mani, egli s'è forse fatto più ricco e più splendido; e da noi pure lo riceveranno in tanta pompa di bellezza i nostri nepoti, se, disprezzando le suggestioni dell'invidia o della cecità, lo faremo con ogni studio fruttificare nelle opere del nostro ingegno.

CAP. II. — CHE COSA È POETA - POESIA - GENIO - GUSTO - ESTRO.

Chiamasi *poeta* chi possiede la facoltà di concepire l'idea del Bello e di renderlo sensibile ad altrui.

Quindi la *poesia*, considerata come produzione del poeta, altro non è che la manifestazione del Bello da esso lui concepito.

Il *fine* cui tende la poesia è di signoreggiare il cuore e la fantasia, ovvero l'uno e l'altra insieme, rendendo sensibile ad altrui il Bello concepito dal poeta.

Il *mezzo* con cui la poesia ottiene questo fine, è il *diletto*.

Così definita la poesia, si vede ch'ella regna in tutte le belle arti, e che si può trovare in tutte le opere della parola. Quindi è piaciuto a taluno, per contrapposto, di chiamar *prosaiche* quelle composizioni di qual arte si sia, senza fuoco, senza sangue, senza anima, che sono frutto dell'esperienza più presto che dell'interno sentimento. Se *Leonardo da Vinci* avesse considerata in tal modo l'essenza della poesia, e' non si sarebbe sbracciato a voler mettere la poesia espressa con la parola al di sotto della pittura; perciocchè avrebbe veduto che la poesia è l'anima della pittura medesima (1).

Quell'impulso involontario che sforza a scegliere il Bello, è ciò che si chiama *genio*; esso è dono della natura. Ma non basta che il genio scelga il Bello; egli dee renderlo sensibile ad altrui coi mezzi dell'arte sua. In questa operazione egli può talvolta essere indirizzato dalla sola natura; ma spesso una tal guida è insufficiente, e bisogna che egli si consigli coll'esperienza, segua l'esempio, instituisca paragoni: in ciò, s'io non erro, consiste l'*arte* propriamente detta. Se noi volessimo rifiutar questi sussidj, la poesia resterebbe sempre in uno stato d'infanzia, sempre ritornerebbe là donde si partì una volta, sarebbe rozza mai sempre e silvestre come fu appresso de' primi uomini, e a nulla condurrebbero li sforzi dei poeti che vissero avanti di noi, per crescerla e ingentilirla.

Il *gusto* non differisce dal *genio*, se non in ciò ch'egli è un'operazione dell'intelletto meno impetuosa, ma più riflessiva: quindi il gusto è il mo-

(1) Vedi il codice ultimamente scoperto del *Trattato della pittura* di LEONARDO DA VINCI (stampato in Roma l'anno 1817 col tipi del De Romanis), lib. 1.

deratore del genio ed il suo giudice; la sua sentenza non ammette appello.

L'attuale disposizione a ricevere le impressioni del Bello e a significarle co' mezzi dell' arte è ciò che si chiama *estro*. Questa disposizione dipende dallo stato dell'anima; nessuna forza ha potere diretto sopra di essa: la sola volontà può talvolta suscitarsela o prolungarne la durata (1).

CAP. III. — DEL DILETTO.

Noi dicevamo che il mezzo onde si vale la poesia per ottenere il suo fine, è il *diletto*. Questo mezzo è indispensabile e dettato dalla stessa natura, la quale spinge l'uomo in ogni sua operazione a conseguirlo. Si trova il diletto non solo nella piacevole irritazione de' sensi, nell'esercizio delle passioni e della fantasia, ma in tutto ciò ancora che è utile, necessario, istruttivo. Senza un tal mezzo è impossibile che la poesia tragga frutto alcuno dall'opere sue. La forza degli uomini o della necessità può bene soggiogare il corpo umano a mal suo grado; ma il cuore e l'immaginativa, essenzialmente liberi, saranno sempre indifferenti a tutto ciò che non li lusinga ed alletta, sempre ribelli a tutto ciò che reca loro molestia.

Ma quali sono i modi con cui la poesia produce

(1) *Il Metastasio*, quando avea per le mani qualche opera, non aspettava già l'estro per lavorarvi intorno, ma era solito di rinchudersi ogni giorno ad un'ora determinata nel suo studiolo, e l'estro obbediva bene spesso al suo volere. « Se oggi non si fa nulla (diceva egli a' giovinetti), non importa: la fantasia intanto va riscaldandosi sull'argomento che vi siete proposti; farete domani, o un'altra volta: ma non lasciate di pensarvi seriamente ogni giorno ».

BERTOLA, Osservazioni sopra il Metastasio.

questo diletto? . . . Il primo e così proprio di tutte l'arti belle che non dubitarono i più de' filosofi di riconoscerlo per l'essenza di esse, è la *imitazione*; e se noi la teniamo soltanto per un modo che impiega la poesia, si è che abbiamo fondata la sua essenza nell'anima stessa dell'uomo; onde tutto quello che è fuori di essa, altro non può essere che suo modo o strumento per manifestarsi. D'altra parte ci ha molti casi in cui non potremmo dire con rigor di termine che il poeta imiti cosa alcuna, come allora quando egli s'abbandona interamente all'impeto delle sue passioni. Nondimeno se ad alcuni piacesse di riguardar la imitazione per la vera essenza della poesia, non ci metteremo per questo in su le dispute; e ancorchè ne venisse dimostrato il nostro errore, ce ne daremmo pace immediatamente in pensando che da esso non può seguir danno veruno alla dottrina. — Ma che cosa importi questo vocabolo *imitazione*, lo verremo dichiarando nel seguente capitolo.

CAP. IV. — DELLA IMITAZIONE.

Per *imitazione* non s'intende già il riprodurre esattamente un originale con la stessa materia ond'egli è composto: questo è *copiare*. La imitazione, per rispetto all'arti, consiste nel maneggiar la materia dell'arte tua in modo ch'ella venga a presentare una immagine simigliante a quell'oggetto della natura che tu ti proponi. Da questa differenza della materia che tu adoperi per imitare, risulta che lo *imitato* non potrà mai in tutto eguagliare il *réale*; e questa distanza che passa dal reale allo imitato, anzichè essere un difetto, è ciò che ne rivela in un subito l'abilità dell'artista, il quale ha saputo con mezzi tanto sproporzionati

rappresentare un'opera della natura. Di qui nasce il diletto che produce la imitazione. In fatti se un artista arrivasse ad ingannarti a segno che tu pigliassi il finto pe' l reale, non ne provaresti forse diletto alcuno, se non al momento che t'accorgessi dell'inganno; anzi se l'oggetto ch'ei t'avesse offerto davanti, simulasse cosa spaventevole, tu ne riceveresti un'impressione disgustosa, dove che ne saresti gradevolmente commosso riconoscendolo per lavoro artificiale. Tale è la maravigliosa prerogativa che ha il finto sopra il vero, e che in certo modo lo risarcisce di quanto gli manca a raggiungere la verità perfetta.

Ma siccome la imitazione è modo di produrre diletto, così tanto maggiori saranno i suoi effetti, quanto saranno migliori li oggetti ch'ella si proporrà per esemplare. Vero è che nel regno della natura ogni cosa concorre a formare la bellezza dell'Universo; ma le sue produzioni individuali, prese di per sè, non sono mai così perfette che a ogni poco non vi si possa trovare alcuna menda. Li elementi della bellezza in natura sono sparsi sovra l'immensità dello spazio, nell'eternità del tempo, e nella continua successione del moto; quindi l'arte, la quale è costretta a restringer l'opere sue nella imitazione appunto di poche produzioni individuali e di poche loro circostanze, come quella che è rinchiusa entro angustissimi confini di spazio, di tempo e di moto, non potrà offerire l'idea del Bello perfetto, se non lasciando da parte nell'imitazione quell'infinito numero d'oggetti ne' quali la natura, per servire alle sue misteriose leggi universali, ha trascurato d'imprimere il carattere della perfezione; e raccogliendo per lo contrario dal seno della natura medesima i dispersi elementi di esso Bello, ordinandoli e componendoli insieme,

sicchè ne risulti una imagine la quale offra per così dire in compendio quel Bello che spiega natura sopra un'immensa estensione, e che noi non possiamo comprendere fuorchè per intuizione, come dicono i filosofi. Questa imagine dotata di tanta perfezione, e che non esiste nella natura, è ciò che si chiama *Bello ideale*, e che è proprio di tutte le belle arti. E veramente questo nome d'*ideale* gli si conviene a buon diritto, poichè il suo tipo esiste nella mente dell'artista avanti pure ch'egli abbia trovato i materiali per dargli corpo e presentarlo agli occhi altrui: solo allora che ha piena e calda la mente di questo tipo, egli cerca nella natura i modelli più perfetti delle diverse parti che gli bisognano, e li accozza insieme (1). Que-

(1) Siccome una tale opinione potrebbe incontrar forse contrasti nella mente d'alcuni, piacemi d'avvertire ch'ella non è nuova. Il Zannotti, parlando della imitazione, dice queste precise parole: « *E qui sovviemmi di Raffaello da Urbino, il quale, siccome scrive egli stesso al conte Baldassar Castiglione, dovendo dipingere una bella giovane, e niuna vera trovandone che gli paresse assai degna d'imitazione, formavasi egli nell'animo un'idea più bella di ogni vero, e quella poi studiava di esprimere e d'imitare* ». — Anche il nostro cel. pittore Gius. Bossi aveva abbracciata la teorica del Bello ideale pressistente nella imaginativa dell'artista, e dalla cattedra la insegnava e sosteneva co'detti e con li esempj del Vinci, di Raffaello e del Buonarroti. — L'Alfieri s'avea formato un tipo ideale di stile tragico, e lagnavasi che esso fosse ancor lontano da quella perfezione che l'autore avea più assai nella mente, che nella penna. — E finalmente il Sismondi si esprime in questa sentenza: « *Non è vero che la Venere d'Apelle non fosse che l'aggregato di ciò che il pittore avea rinvenuto di più bello nelle più belle giovanette: l'immagine di essa esisteva nell'intelletto d'Apelle avanti ch'egli si fosse occupato a tale studio: guidato da quella imagine, egli dava scegliendo dei modelli per le diverse parti: chè soltanto quella imagine primitiva potea metter in armonia i mo-*

sto Bello, spiegato nella sua universalità, si estende non meno alla bellezza corporale, che a quella

delli diversi ch'egli raccoglieva; e un tal soccorso puramente meccanico, onde presentare agli occhi le belle forme che gli erano d'uopo, gli avea servito a mettere in evidenza ciò ch'egli avea già dentro di sè stesso, che vale a dire il tipo della bellezza, tal quale li uomini se l'hanno immaginata; tipo che non può essere confuso con nessuna forma umana ».

E per verità se il tipo del Bello, qual ch'egli si sia o fisico o morale, non preesistesse nella mente dell'artista, egli andrebbe tentoni pel regno della natura, e staria sempre in forse del raccogliervi piuttosto una cosa, che un'altra; ovvero accozzando i diversi materiali qua e là ritrovati, senza un modello nell'intelletto a norma del quale disporli e modificarli, verrebbe a formar quello strano mostro di che parla *Orazio*.

In somma l'idea d'una cosa è sempre anteriore all'esecuzione di essa; e l'artista inventore non s'alta dell'opere della natura fuorchè nell'atto di dare alla sua materia quella forma che già esiste (ancorchè talvolta non abbastanza chiara e sculpita) nel suo cervello.

Ben io mi so che coloro i quali negano d'ammettere questa dottrina, adducono, per abbatterla, quel noto assioma filosofico, *tutte le idee essere generate dall'impressione degli oggetti esterni*. Il che è fuor di dubbio in riguardo alle idee prime o elementari; ma le loro infinite modificazioni e combinazioni sono opera della imaginativa; e da queste modificazioni e combinazioni risulta appunto il nuovo oggetto mentale o ideale che dir si voglia e di cui parliamo. Se ciò non fosse, se ogni parto dell'ingegno dovesse di necessità riscontrarsi in tutto e per tutto con un oggetto preesistente, potremmo sbandire eziandio dal regno delle belle arti la parola *invenzione*. Colui, per esempio, che figurò pel primo l'*ippogrifo*, non andò per certo a cercarne il modello fra le produzioni della natura; egli non poteva imitare ciò che mai non fu.

Per Bello ideale s'intende poi non sempre ciò che è perfetto per sè ed assolutamente; ma ciò che è perfetto relativamente alle circostanze ond'è accompagnato, ed ai fini dell'arte. Quindi un eroe, per esempio, che fosse sciolto da tutte le umane qualità, non sarebbe tipo di quel

delle diverse età, dei diversi stati, de' diversi fenomeni della natura, delle passioni, delle virtù . . . e per poco è ch'io pur non dica dell'istesso delitto (1): in tutto ciò che la mente vuole imitare, ella esercita la medesima operazione. Ma il bello ideale, siccome non risiede nella immensità dello spazio, nella eternità del tempo, e nella perpetua successione del moto, così non è sempre costante; laddove costante sempre ed eterno è il Bello della natura: l'ideale è soggetto all'impero dei tempi, dei costumi, delle circostanze; e però avanti di giudicare che un'opera dell'arte lo abbia o non lo abbia espresso, è uopo che ci trasportiamo con la

Bello che dee cercare il poeta tragico; imperocchè un eroe sì fatto, oltre che saria furor del verisimile, non potrebbe destare nessuna commozione di tenerezza e di pietà. Per l'opposito, se insieme con virtù luminosissime egli avrà pure alcuno di que' lievi difetti inseparabili dalla condizione comune degli uomini, allora egli offrirà per l'appunto il Bello ideale di che ha bisogno la tragedia, non ostante che preso di per sé non potrebbe dirsi eroe moralmente compiuto e perfetto. In un simile stato di perfezione (avvisa giudiziosamente lo *Schlegel*), l'urto delle passioni, in cui si fonda l'interesse drammatico, non potrebbe mai esistere. Quindi i Tragici greci attribuivano a' loro eroi debolezze, errori, e spesso ancora delitti; ma ci avea nella totalità de' loro affetti e de' loro pensieri un certo che di più elevato che la realtà; ed in ciò consisteva il Bello ideale delle loro composizioni.

(1) E perchè non si potrebbe ciò dire? Alla stessa guisa i retori, prendendo il nome dalla parte più nobile, chiamano *laudativo* quel genere che abbraccia in sé le laudazioni non meno che le vituperazioni: e parimente i maestri di poesia chiamano *bontà* quell'abito di far le azioni o moralmente buone o degne di laude, o moralmente cattive e degne di biasimo; perchè, sebbene questo secondo abito non più bontà, che malizia dir si dovrebbe, tuttavia lo chiamano *bontà*, pigliando il nome della parte migliore, e considerando la cosa non in sé stessa, ma nella esattezza e convenienza della imitazione.

fantasia in quel luogo, in quel tempo, in quelle occasioni ov'essa fu creata. Achille è tipo di bellezza eroica rispetto a' secoli favolosi dell'Antichità; Goffredo è tipo di bellezza eroica rispetto al secolo favoloso de' Moderni, voglio dire il secolo della Cavalleria: ma Achille, tal quale è dipinto da *Omero*, riuscirebbe assai volte ridicolo in mezzo a' liberatori del sepolcro di Cristo: e non meno ridicolo di lui riuscirebbe Goffredo, tal quale è dipinto dal *Tasso*, in mezzo agli assediatori di Troja. Il *Trissino*, il quale non avea per guida questa luce filosofica, trasportò a' tempi di Belisario e alla corte di Bisanzio i costumi de' tempi e de' Principi cantati da *Omero*; e si fece un poema in cui l'ottima scelta del soggetto è sfigurata dalla sconvenevolezza de' materiali adoperati per l'esecuzione.

È questo il principio fondamentale della imitazione in genere, tanto più facile ad essere teoricamente spiegato, quanto più difficile a recare in pratica; e siccome ciascun'arte si giova di diversa materia per imitare, così ciascun'arte ha certi vantaggi e certi inconvenienti che le son proprj. Ben so che alcuni scrittori di queste cose hanno pensato che la pittura specialmente e la poesia (parlo della poesia espressa con la parola, che è l'oggetto de' nostri discorsi) debbano imitare a un modo istesso, fondando la loro sentenza sul celebre detto d' *Orazio* — *Ut pictura, poesis* —; nondimeno un tal precetto soffre di molte eccezioni. Eccone alcuni esempi. Chi non vede nel *pontem indignatus Araxes* di VIRGILIO (*Eneide*, lib. 8, v. 728) una superba imagine poetica d'un fiume che inonda le sue rive nel momento che abbatte il ponte che le congiungeva? Ora esprimete in pittura questa imagine, personificate il fiume, e figuratelo nell'atto di spezzare un ponte: che avre-

te allor fatto? Un quadro puerile e di nessuno effetto. — Il medesimo poeta ne dipinge la *Fama* con questi colpi di mano maestra:

È da principio
Picciola e debil cosa, e non s'arrischia
Di palesarsi; poi di mano in mano
Si discopre, e s'avanza, e sopra terra
Sen va movendo e sormontando all'aura,
Tanto che il capo infra le nubi asconde.

Mostro orribile e grande, e d'ali presta
E veloce di piè; che quante ha piume,
Tanti ha sott'occhi vigilantì, e tante
(Meraviglia a ridirlo) ha lingue e bocche
Per favellare, e per udire orecchi.

ENEID. lib. IV, trad. del CARO.

Questo mostro seduce la nostra fantasia, perchè, essendoci le sue parti presentate ciascuna di per sè, con intervallo di tempo dall'una all'altra, e in modo non abbastanza distinto, e' non ci può colpire con tanta forza ed evidenza che la nostra mente ne riconosca in un súbito l'inverisimiglianza; ma in pittura, dove le figure sono distintissime, e dove le loro parti tutte insieme ne colpiscono l'occhio in un atimo solo, l'inverisimiglianza d'un cotal mostro si farebbe immediatamente manifesta, e quindi ne saremmo disgustati. Ora se *Virgilio*, innanzi di prendere a disegnare e colorir queste e altrettali immagini, avesse dimandato a sè medesimo se la pittura le poteva esprimere alla stessa maniera, con la stessa convenevolezza e con la stessa apparenza d'effetto, le avrebbe subito rigettate con gran danno della sua tela poetica.

In *Omero*, in *Virgilio*, e in quasi tutti i poeti si trovano due specie d'azioni e di personaggi: le une e li uni visibili; le altre e li altri invisibili. In

che modo potrà il pittore indicare una tal differenza? Appresso di lui tutto dee colpir l'occhio.

Il poeta possiede ancora la facoltà di dipingere per mezzo di tratti negativi, e, mischiandoli con tratti positivi, di creare due immagini in una sola. Per esempio:

*Illic clausa tenent stabulis armenta; neque ullae
Aut herbae campo apparent, aut arbore frondes (1).*

Non frondi verdi, ma di color fosco;
Non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;
Non pomi v'eran, ma stecchi con toscò.
DANTE, *Inf. C.* 13.

Qui non palazzi, non teatro o loggia,
Ma 'n lor vece un abete, un faggio, un pino
Tra l'erba verde e 'l bel monte vicino
Onde si scende poetando e poggia,
Levan di terra al ciel nostr' intelletto.

PETR. *Son.* 9.

Uomo non veggio qui, non ci veggio opra
Donde io possa stimar ch' uomo qui sia;
Nave non veggio, a cui salendo sopra
Speri a lo scampo mio ritrovar via.
ARIOST, *Fur. C.* 10.

Un nardo,
Un cinnamomo ivi non è che l'aure
D' april profumi; non torreggia un platano
Da cui la valle in su 'l meriggio sperì
Ombra e frescura. Ove un erboso ammantò
Veste i bruni poggetti? ove di fiori
Odorata ghirlanda il margo cinge
D' irrigua fonte? ed u' velluto musco,
O coriáceo lichene intorno cuopre,
Arrampicando, i polverosi clivi
Di purpureo tappeto? In su le arene

(1) Tengono là chiuso ne' presepi il gregge;
Nè erba in campo spunta, o in arbor fronda.
VIRG. *Geor. lib. III, v.* 352.

Retrograda non vedi orma stampata
 Che a visitar quell'orrido deserto
 Novello ospite inviti; unqua gli aerei
 Mari non feude rivolante piuma;
 Nè, indietro volta, argentea pinna solca
 Lo spopolato rio; nè mai fu vista
 Palmata talpa o vermicciuol rostrato
 Quindi redire, se, minando il suolo,
 Un dì passò l'irremeabil fine.

DARWIN, Amori delle Piante, C. 3.

Ma come potrebbe il pittore far vedere tutte queste cose, e non farne vedere a un tempo la maggior parte, e produrre con sì mirabile contrasto quella mista impressione che tanto ne alletta ne' versi che abbiamo citati?

Il poeta ha la facoltà di dipingere azioni successive; questa facoltà è negata al pittore, il quale non può rappresentare che un momento in una sola veduta. Osserviamo in qual guisa il *Tasso* dipinge Dudone moribondo:

Cade, e gli occhi, che a pena aprir si ponno,
 Dura quiete preme e ferreo sonno.
 Li aprì tre volte, e i dolci rai del cielo
 Cercò fruire, e sovra un braccio alzarsi;
 E tre volte ricadde, e fosco velo
 Li occhi adombrò, che stanchi alfin serrârsi.
 Si dissolvono i membri, e 'l mortal gelo
 Irrigiditi e di sudor li ha sparsi.
 Sovra il corpo già morto il fero Argante
 Punto non bada, e via trascorre innante.

GERUS. C. 3, st. 40.

Un così bel quadro, lodato dallo stesso *Galileo* il quale non vedea nella *Gerusalemme* che pochissimo oro in mezzo a moltissimo fango, è fuor de' confini della pittura.

L'esperienza ne insegna pure che li oggetti visibili non sono i soli di cui possa il poeta destare in noi l'idéa, presentandoli a' nostri sensi con un

certo grado d'illusione: or egli ne fa udire *il rauco suon della tartarea tromba* (TASSO); — ora ne ricrea le nari col *divino odore d'ambrosia* che sparge Venere nell'abbandonare il figlio (VIRGILIO); ora ne fa sentire *il tiepido spirar delle prim'aure fecondatrici* (PARINI); — ed ora ne fa gustare *i dolci pomi e la soave manna di Montepulciano* (REDI). Ma la pittura, il cui dominio non si estende oltre agli oggetti che si offrono all'occhio, non può risvegliare determinatamente alcuna di simili sensazioni.

A rincontro, se il poeta ha questi ed altri vantaggi sovra il pittore, anche il pittore ne ha de' suoi proprj sovra il poeta. Rechiamne un esempio. La bellezza corporale risulta dall'armonico accordo delle parti diverse che si possono tutte vedere a un tempo: è dunque necessario che queste parti coesistano innanzi a' nostr'occhi. Or ciò s'ottiene bensì per mezzo della pittura; ma essendo il poeta costretto di far vedere la bellezza d'un corpo a membro a membro, elemento per elemento, ne avviene che il tempo li divide, che vi s'inframette l'oblivione, e che perciò non se ne possono rilevare le proporzioni. Laonde quando l'*Ariosto* spende un quaranta versi per dipingere la bellezza d'Alcina, egli può dilettarne coll'armonia delle sue parole, coll'incanto del suo stile, coll'esattezza delle sue osservazioni; ma quale immagine ben distinta troviamo noi scolpita nella nostra mente dopo aver letta quella pomposa descrizione (1)? *Virgilio*, ben comprendendo l'impotenza

(1) Mentre quì censuriamo in generale quella descrizione dell'*Ariosto*, dobbiamo confessar nondimeno che pur vi si trovano de' tratti poetici da non si poter eguagliare. Per esempio, egli dice che li occhi d'Alcina sono *pietosi a riguardar, a muover parchi*. Questa doppia immagine, che

dell'arte sua a gareggiare in questa parte con la pittura, s'accontenta d'accennar la bellezza di Dione con solo un epiteto: *pulcherrima Dido*; e questo solo epiteto opera sulla nostra fantasia assai più vivamente che qualunque lusso di parole. Tuttavolta se la poesia non può dipingere la bellezza corporale per mezzo de' suoi elementi, sì ne la fa conoscere, in quello scambio, per mezzo de' suoi effetti. Quando Elena comparisce davanti al consesso de' seniori del popolo trojano, quei venerandi vecchi si dicono l'un l'altro con sommessata voce:

Biasmarsì

I Trojani e li Achéi certo non denno,
Se per costei sì diuturne e dure
Sopportano fatiche. Essa all'aspetto
Veracemente è Dea.

ILIAD. lib. III. trad. di V. Monti.

Che cosa potresti immaginar tu mai che porga una idéa più viva della bellezza, quanto il veder que' saggi, i cui sensi dovevano esser domi dal gelo dell'età, giudicar la greca Elena per degna di cagionare una guerra che già costava tante lacrime e tanto sangue?

Queste osservazioni adunque, che io tolgo in gran parte dal *Lessing*, e molte altre da lui poste nella sua bell'opera del *Laocoonte*, dimostrano le diverse vie che dee sovente calcare tanto il poeta,

non si potria rappresentar dalla pittura, fa nell'animo nostro la più dolce impressione. La medesima grazia, non imitabile dalla pittura, si ammira in questi altri versi, dove, parlando della bocca d'Alcina, egli ne dice che

Quindi escon le cortesi parolette
Da render molle ogni cor rozzo e scabro;
Quivi si forma quel soave riso
Ch'apre a sua posta in terra il paradiso.

quanto il pittore, per conseguir ciascuno il suo fine; e rischiarano una materia, la quale, per essere mal conosciuta, era spesse volte male usata.

Fin quì parlato abbiamo dell' imitazione della natura, che è il vero soggetto dell'arti belle: ma ci ha pure un'altra imitazione, quella delle produzioni dell'arte, che forse potremmo chiamare, con termine vulgare, imitazione di seconda mano. Ella è di certo importantissima: e il modo di valercene insegnato ne sia nel progresso di quest'opera da' Latini che imitarono i Greci; dall'*Alighieri*, dal *Petrarca*, dall'*Ariosto*, dal *Tasso*, che imitarono que' primi; dall'*Alfieri*, dal *Parini*, dal *Monti*, che intorno a' di nostri hanno sovente imitato or l'uno or l'altro di que' sommi, pensando sempre col proprio capo, e sentendo col proprio cuore. Questo modo d'imitare le produzioni dell'arte si distingue altresì dal còpiare in ciò, che lo imitatore non esprime la stessa imagine del suo originale co' medesimi segni; ma, togliendo da quello le parti più belle, le rigenera per così dire in sè stesso, le compone ed accorda secondo il tipo preesistente nella sua imaginativa, e le colorisce in guisa che ne risulta una imagine nuova, nella quale per altro li intendenti ravvisano una cotal simiglianza coll' imagine imitata, e che reca loro un diletto particolare, come quella che ridesta nella memoria la piacevole sensazione ricevuta altra volta dall'originale, e che palesa lo studio, il gusto e l'accortezza dello imitatore. I più de' Cinquecentisti copiano d'ordinario il *Petrarca* ne' loro sonetti e nelle loro canzoni; il *Trissino*, il *Dolce*, il *Ruccellai*, ec., copiano spesso li antichi nelle loro tragedie; rapsodi sciagurati son tutti coloro, nella fine, i quali anzi che abbiano concepita nel proprio cérebro l'idéa primigenia del loro componi-

mento, raccolgono e concetti e parole e frasi negli altrui volumi. All'incontro il *Tasso*, nella *Gerusalemme*, imita e vince per avventura *Omero*, quand'egli fa partire dal campo il suo guerriero più valoroso e destinato alla vittoria, per discordia fra questo e il sommo duce. L'*Ariosto* imita, nell'*Orlando*, e vince per avventura la greca favola di Pilade e di Oreste, quando ne dipinge la magnanimità dell'amicizia nelle persone di Ruggiero e di Leone.

Nè solamente li stessi più grandi poeti non isdegnarono d'imitarsi fra loro nelle invenzioni, ma l'un l'altro imita eziandio nelle particolarità e per fino nel modo di vestire i concetti. Gli esempi ne sono infiniti; e se noi pochi ne addurremo, è solo per necessità d'esser brevi. Bellissima è nell'*Ariosto* la seguente comparazione:

Qual venir suol nel salso lito l'onda
 Mossa dall'austro, ch'a principio scherza,
 Che maggior della prima è la seconda,
 E con più forza poi segue la terza,
 Ed ogni volta più l'umore abonda,
 E nell'arena più stende la sferza;
 Tal contra Orlando l'empia turba cresce,
 Che giù da balze scende, e di valli esce.

ORL. C. XXIV, st. 9.

Ma l'*Ariosto* altro non fece che imitar *Catullo* in quell'aureo suo carme per le nozze di Tétide e di Peléo:

Hic qualis flatu placidum mare matutino
 Horrificans zephyrus proclives incitat undas,
 Aurorâ exoriente, vagi sub lumina solis;
 Quae tarde primum clementi flamine pulsae
 Procedunt, leviterque sonant clangore cachimni,
 Post, venio crescente, magis magis increbescunt,
 Purpureâque procul nantes a luce refulgent:
 Sic tum vestibuli linquentes regia tecta, etc.

GHERARD..

2

Omero nel iv della *Iliade*, per esprimere la celerità con cui *Minerva* calò di cielo in terra, usò questa comparazione :

Quale una stella
Cui portento a' nocchieri o a numerose
Schiere d'armati scintillante e chiara
Invia talvolta di Saturno il figlio ;
Tale in vista precipita dall'alto
Minerva in terra, e piantasi nel mezzo.

Trad. del MONTI.

Apollonio, volendo significare la celerità di *Giasone* nel correre alla pugna, imitò la comparazione omerica, e disse :

Quale ignita stella
Tremolando dal ciel solco di luce
Seco si trae, per li uomini portento,
Che con splendor la vedono lanciarsi
Per mezzo all'aer tenebroso e nero ;
Tale, ec.

ARGON. I. III.

Dante, indotto dal medesimo bisogno, disse parimente :

Non scese mai con sì veloce moto
Fuoco di spessa nube, quando piove,
Da quel confine che più è remoto,
Com'io vidi calar l'uccel di Giove, ec.

PURG. C. XXII.

E finalmente il *Tasso* applica il medesimo fenomeno alla rapidità con cui *Tancredi* mosse la sua squadra :

Allor, siccome turbine si scioglie,
E cade dalle nubi aereo foco,
Il buon Tancredi a cui Goffredo accenna,
Sua squadra mosse, ed arrestò l'antenna.

GERUS. C. III, st. 16.

Claudio avea detto:

Nec mea securus ridebit funera victor.

IN RUFF. I. II.

Il *Petrarca* trasportò nel *Trionfo d'Amore* il medesimo concetto:

S' Africa pianse, Italia non ne rise.

CAP. II.

Il *Tasso* fece altrettanto:

Nè l'Asia riderà di nostra sorte.

GERUS. C. II, st. 86.

E VINCENZO MONTI nell' *Aristodemo* usò quasi le stesse parole del PETRARCA, dicendo:

Sparta non ride. Se Messenia piange,

At. II, sc. 7.

Similmente il *Tasso* là dove dice:

Ben dessa io son, ben dessa io son, riguarda:

GERUS. C. XIX, st. 82.

imitò *Dante*, anzi usò le medesime parole di lui, ma dando loro novella vaghezza: il verso di *Dante* è questo:

Guardami ben; ben son, ben son Beatrice.

PURG. C. XXX.

Questa pertanto è la seconda maniera d'imitazione che pur non dubitiamo di raccomandare, essendo noi persuasi che, ben lontana dal reprimere e soffocare il *genio*, ella debba nutrirlo, soccorrerlo d'immense ricchezze, sgombrar le tenebre che occupano lo spazio ch'egli ha a trascorrere, rinforzar le sue ali, e condurre per diritto cam-

mino il suo volo alla perfezione. Chi è tanto audace da ributtar la guida di sì benefica mano, dà segno della stolta presunzione d'Icaro, e corre pericolo che gliene incontri la medesima sorte.

CAP. V. — DELLA PAROLA.

DIZIONE — STILE — FIGURE RETORICHE.

Conosciuto in che consista la imitazione, è necessario indicar la materia e li strumenti con cui si imita. Ciascun'arte possiede materie e strumenti che le son proprj. La pittura imita co' colori; la scultura co' rilievi; la musica co' suoni; la poesia, subietto de' nostri ragionamenti, con la parola, la quale, bene usata, diventa essa stessa potentissimo mezzo di diletto. Dalle parole, che sono la materia cui maneggia la poesia, si formano le locuzioni, le figure retoriche, il verso: e questi sono i suoi strumenti.

Tanto il poeta, quanto l'oratore significano le loro idee con le parole: la proprietà, la chiarezza, insegnate dalla logica, e la correzione, insegnata dalla grammatica, sono egualmente necessarie ad ambedue. Ma il poeta per rendersi singolare dall'oratore anche nell'estrinseco, e per accrescere sempre più il diletto con una cotal novità di suoni, ama primieramente d'usar certe voci che assai di rado occorrono nel sermone sciolto: tali sono, per via d'esempio, *adugge* per *abbrucìa*; — *ange* per *afflige*; — *elice* per *cava*; — *estolle* per *innalza*; — *lice* o *lece* per *è lecito*; — *speme* o *spene* per *speranza*; ed altre moltissime. In secondo luogo il poeta allunga spesso volte alcuni vocaboli che il prosatore adopera per lo più tronchi; quindi egli dice *virtute* o *virtude* per *virtù*; — *pietate* o *pie-*

tade per *pietà*, e simili; ed a riucontro suole troncar quelli che il prosatore usa, il più delle volte allungati o piani che dir si voglia, come *piè* per *pie*; — *fè* per *fe*; — *mercè* per *mercede*, ec. Piace ancora al poeta d'alterare il suono ordinario delle voci, ora levandone una vocale, come in *foco* per *fuoco*; — *core* per *cuore*; — *biasmo* per *biasimo*; — *merto* per *merito*; — *spirto* per *spirito*: — ora aggiungendovene una, come in *chieggio* per *chiedo* o *chiedo*; — *veggio* per *veggo* o *vedo*; — *più e* per *più*; — *feo* per *fè* o *fece*: — ora dividendo i dittonghi, come in *sci-enza* per *scienza*; — *odi-oso* per *odioso*; — *prezi-osò* per *prezioso* (1): — or trasportando l'accento da una sillaba sopra ad un'altra, come in *oceàno* per *oceano*; — *umile* per *umile*: — *simile* per *simile*: ora raddoppiando una consonante, come in *Ettorre*, *Davidde*, *Anniballe*, per *Ettore*, *Davide*, *Annibale*: ora togliendo via una sillaba, come in *vorago* per *voragine*; — *imago* per *immagine*: — *Cartago* per *Cartagine*. Finalmente il poeta usurpa eziandio molte licenze nella conjugazione de' verbi, e dice *furo* per *furono*; — *amaro* per *amarono*; — *aggia* per *abbia*; — *caggia* per *cada*, e simili, come si vede in parecchie grammatiche (2).

(1) Intorno allo sciogliere le vocali vicine in mezzo alle parole, danno alcuni questa regola: cioè, che nelle parole derivanti immediatamente dal latino si abbiano a sciogliere come negli esempj recati sopra; e in quelle che son proprie della lingua italiana, si debba conservar la pronunzia congiunta, come in *orgoglioso*, il cui dittongo non mi sovviene che si trovi diviso appresso a nessun poeta autorevole. Una tal regola, è vero, non è costante; ma pur giova l'averla alla memoria, perchè abbraccia il maggior numero de' casi.

(2) Anche i poeti latini usarono spesse volte l'alterare il suono di certe parole, sia per dividersi dagli oratori, sia

Ma queste differenze, ed altre ancora se mai ve n'ha delle cosiffatte, tra le parole dell' oratore e quelle del poeta, non sono che accidentali e come dire estrinseche, nè tutte le lingue ne sono capaci: ed è questo per avventura, almeno in gran parte, un privilegio della nostra favella. La differenza intima ed essenziale fra le voci poetiche e le voci prosastiche consiste in ciò, che la prosa usa per lo più voci espressive d' idee astratte e che parlano direttamente all' intelletto; laddove la poesia adopera quasi sempre voci significative d' idee ricevute per l'organo de' sensi. Egli è questo il primo linguaggio col quale essa parlò per la bocca de' primi uomini, che furono anche i primi poeti; linguaggio insegnato dalla natura medesima, e che usar dee chi vuol puntualmente imitarla, sicuro di non errare, perchè la natura è infallibile. Ma siccome le nostre idee derivate da oggetti visibili son meglio distinte che quelle derivate dagli oggetti degli altri sensi, così le voci espressive delle idee appartenenti alla visione costituiscono la principale suppellettile del linguaggio poetico; nè può es-

per servire alla commodità del verso: eccone alcuni esempi: *abicit* in vece di *abjicit* (*Spargit humi, atque abicit servatum gramine bulbum. VIRG.*); *manipulus* in vece di *manipulus* (*immundi meminere sues jactare maniplos. VIRG.*); *Deum* in vece di *Deorum* (*Quidre dolens, Regina Deum, tot volvere casus. VIRG.*); *diditur* in vece di *dividitur* (*Diditur hic subito Trojana per agmina rumor. VIRG.*); *petit* in vece di *petivit* o *petiit* (*Dardaniamque petit auctoris nomen habentem. OVID.*) Dove si noti che l'ultima sillaba in *petit* è fatta lunga, essendo essa una contrazione di *petiit*); *oti*, *tuguri*, *Patavi*, *peculi*, ec. in vece di *otii*, *tugurii*, *Patavii*, *peculii*, ec. (*Partenope studiis florentem ignobilis oti — Pauperis et tuguri congestum cespite culmen. — Illic tamen ille urbem Patavi, sedesque locavit. — Nec spes libertatis erat, nec cura peculi. VIRG.*), ec. ec.

sere altrimenti, giacchè dovendo il poeta dipingere, nè potendo le immagini della pittura stamparsi fuorchè nell'organo della vista, egli dee aver sempre in mira quest'organo. Tuttavia, siccome una azione troppo continuata sopra un solo senso prestantemente lo stanca, così dovrà curare il poeta di parlar di quando in quando anche agli altri sensi, e farne *udire*, per modo d'esempio, il mormorar de' ruscelli, *odorare* il fragrante gelsomino, *toccare* i morbidi velli dell'agnelletto, *gustare* le dolci stille di Bacco. Laonde i grandi maestri, a fine di non faticar del continuo un solo senso, e di provvedere a un tratto alla varietà ed alla novità, hanno imaginato di presentare alcuna volta i loro oggetti in maniera, che, in vece di colpire il senso cui sogliono d'ordinario, ne colpissero un altro. E però *Dante*, il quale avea parlato agli occhi dicendo:

E vengo in parte ove non è che luca,

per variar frase e parlare ad un altro senso, disse altrove:

I' venni in luogo d'ogni luce muto;

e nel C. I dell' *INFERNO* egli cantò parimente:

Mi ripiungeva là dove 'l Sol tace:

il qual modo vaghissimo era stato innanzi usato da *Geremia*, come notano il *Gravina* e il *Perticari* (1), in quel versetto: *Non taccia la pupilla dell'occhio tuo.*

Finora abbiamo considerata la parola quasi di

(1) *Trattato* del conte GIULIO PERTICARI intorno li scrittori del Trecento. L'autore con molto ingegno avvisa che simili locuzioni offrono la doppia imagine dell'oscurità e del silenzio.

per sè, o sia la *dizione*: or ne resta a parlare delle parole congiunte, o dello *stile*, che è l'aggregato delle locuzioni. Anche in questa parte l'oratore e il poeta sono tenuti a' medesimi precetti; ma il poeta, assai più che l'oratore, dee cercar eziandio negli oggetti che pajono tra loro differentissimi, quelle particolari condizioni nelle quali pur si rassomigliano, e quindi artificiosamente scambiandoli, e valendosi dell'uno in luogo dell'altro, formare que' leggiadri traslati e quelle ingegnose metafore che mettono tanta novità, tanto polso e tanto calore nella elocuzione. Cerca inoltre il poeta di accomodar le sue sentenze alle opinioni comuni; e benchè non ignori, verbigravia, che il sole nè sorge, nè tramonta, tuttavolta egli ritien questa o simili forme di dire, per essere dal popolo ricevute, a cui le detta l'inganno de'sensi; nè punto si cura delle sottigliezze delle scuole, perocchè l'obbligo suo è precisamente di far servire lo stesso inganno de'sensi al conseguimento delle più nobili verità. Che se gli avvenga pure di dover esprimere concetti filosofici e scientifici, egli s'attien sempre a' più facili e più divulgati; e piuttosto li toglie da' limitari, che dal centro della filosofia o delle scienze: oltre di che li trasporta ne'suoi versi con tanta modestia e così parcamente e cautamente, e con tanta arte li tempera, e di tai fregi li adorna, che pajono non forestieri, ma naturali della poesia e nutriti in Parnaso medesimo, non venuti dall'Academia e dal Liceo. E così egli adopera, perchè, dovendo il poeta dilettere, no'l potrebbe con quei concetti che non tanto recano seco di novità, quanto di difficoltà, nè tanto di maestà, quanto d'oscurità e d'orrore; e piuttosto son come nemici aborriti dagli uomini comuni, che come stranieri o peregrini guardati e rimira-

li; massimamente quando ne vengono vestiti di certo loro abito, cioè delle lor proprie voci e dei loro termini particolari (1). Da ultimo, dovendo il poeta esprimersi principalmente col linguaggio della visione, e ben sapendo come tutto ciò che è animato, interessa vie più che le cose materiali, egli possiede la facoltà di dar vita e moto ad enti immaginarij, e di personificare le passioni, le idee astratte, le produzioni e li effetti della natura. Queste immagini, o personificazioni, o figure allegoriche e simboliche, o finzioni che dir le vogliamo, mal convengono in generale all'oratore; imperocchè officio suo è mostrarne la verità, ed egli correrebbe rischio, usando tali artifizj, di muover sospetto ne' suoi uditori o leggitori non forse li volesse sedurre e trarre in inganno: ma per lo contrario giovano infinitamente al poeta, il quale, essendo obbligato soltanto al verisimile, può e dee nel resto impiegar tutti i mezzi che sono in sua mano per dilettae, interessare, cattivar la nostra fantasia e il nostro cuore. Tali finzioni generano di vantaggio la maraviglia, incanto fortissimo della fantasia; e, innamorandoci colle loro splendide sembianze, s'insinuano nel nostro intelletto, e vi improntano il carattere di quelle verità che sono da esse simboleggiate.

Due sono le fonti donde può trarre il poeta cosiffatte finzioni: ei le può trarre dalla propria fantasia, come fece OMERO personificando le *Pregghiere*, VIRGILIO la *Vecchiezza*, il *Pianto*, la *Povertà*, la *Fame*; l'AMOSTO la *Fraude*, la *Discordia*, il *Silenzio*: — ovvero dalla credenza popolare, come praticarono i poeti di tutti i secoli e di tutte le

(1) TASSO, *Lezione sopra il Son. 49 di M. Gio. della Casa*.

genti. Le finzioni tratte dalla credenza popolare sono quelle che costituiscono la *favola*, la qual troviamo appresso di tutte le nazioni, e di cui vediamo essersi giovati tutti i poeti a velare la scienza e la filosofia, ed a presentarle, sotto immagini sensibili e conosciute, all' intelletto, il quale sarebbe stato ritroso a raccoglierte per la difficile via della contemplazione. Egli è il vero che la favola si trova immedesimata nella falsa religione di diversi popoli; ma non si può dire per questo ch' ella ne formi la base fondamentale. Tutte le religioni riconoscono per primo principio una Mente suprema, e ordinatrice dell' Universo, qualunque sieno i nomi ed i simulacri sotto cui l' adorano: ogni altra cosa in tutte le religioni è subalterna ed accessoria: e però se noi terremo dietro alla storia della poesia, vedremo che la religione ricevette in origine la favola da' poeti, e non questi dalla religione; onde si può conchiudere che la favola, anzichè essere la religione particolare di questo o di quel popolo, è la dottrina, per dir così, di tutti i poeti.

CAP. VI. — DELLA MITOLOGIA.

Ma la favola che asconde più profondi misteri, e che li veste di più vaghi colori, è quella de' Greci, o diremo la *Mitologia*. Ora se il significato di essa fosse per noi totalmente perduto, sarebbe stoltezza a farne uso nelle nostre composizioni; ma siccome il senso che racchiudono le più delle favole greche è noto a ogni gentil persona, e molte per vederle ad ogni ora ricordate e nelle opere della scultura e della pittura, e in su le scene, e in certe pubbliche feste, e ne' libri che abbiamo tutto di alle mani, si sono conservate fra

noi sì fresche e familiari, che il vulgo istesso fa loro allusione mille volte nel suo linguaggio ordinario, così non v'ha ragione alcuna di sbandirle dalla poesia presente; ed anzi, adoperate con giudizio e con sobrietà, spargendole con le somme dita e non col ventilabro, come si dee fare di tutte l'altre figure retoriche, le daranno sempre vaghissimo ornamento, e la condiranno alla guisa delle droghe nelle vivande. A' tempi dell'*Alighieri*, del *Petrarca*, dell'*Ariosto*, del *Tasso*, del *Milton*, del *Shakespeare*, del *Camoens*, del *Cervantes*, del *Calderon* la mitologia pagana non era di certo confusa colla religione delle loro nazioni, nè il suo significato era più chiaro d'oggiogiorno nella mente del popolo; e pure tutti que' sovrani maestri di poesia, non che si siano sdegnati d'appressarsi a cotesta fonte, ma anzi v'attinsero a sommo studio gran parte della virtù vitale delle loro produzioni. L'esempio di tanti e tali uomini dovria pur bastare ad autenticar l'uso della mitologia ne' carmi odierni; con tutto ciò v'ha di quelli i quali asseriscono che i poemi di que' grandi piacciono ancora non già perchè vi si trovino a quando a quando innestate le grêche finzioni, chè meglio avrebbero provveduto se guardati se ne fosséro; ma solo perchè l'onore e la prodezza, l'amore e la pietà vi spiegano a gara tutta la loro possanza. Nè per un certo rispetto sono ancor io d'altro avviso; pur dimando: Credete voi che sì belle idee d'onore e di prodezza, d'amore e di pietà, farebbero nell'animo nostro la medesima impressione, se tratto tratto non fossimo sollevati da quelle seducenti immagini ch'ei derivarono dalla mitologia? e non è più presto da credere che il nostro cuore, stanco e oppresso dall'essere incessantemente colpito, mal risponderebbe a' tocchi del poeta? Laonde io veggio appun-

to nel maneggio della favola uno de' più delicati artifizj per mettere in riposo il cuore, a fine di poterlo quindi eccitar di nuovo a moti tanto più veeementi, quanto più impensati. Non in guisa dissimile adopera natura nel corpo animale; ella ha provveduto ogni muscolo d'un antagonista, affinchè, quando il primo è stanco, sottentri l'altro, e quello intanto si riposi.

Ma benchè sembri che tali ragioni si debbano spontaneamente parare innanzi all'intelletto di chiunque intenda di queste cose, tuttavia non è oggi la prima volta che si vuole scommunicar la mitologia e interdirla. Allorchè il *Tasso* dettò quel verso

Sta dubia in mezzo la Fortuna e Marte,

se ne fece un grande scalpore, e si votò contro di esso tutta la faretra de' Critici. Ma il *Tasso*, da quel valente uomo ch'egli era, rispose pacatamente in questa forma:

« Potrà forse parere ad alcuno ch'io introduca le Deità de' Gentili: se così è, rimovansi queste e tutte l'altre parole simili; ma vo credendo che queste voci sì fatte sieno tanto ammolite dall'uso, ch'altro omai non suonino, nè altro senso ricevano dagli uomini, se non che la sorte della guerra, per lo valore de'soldati contrapesata, era dubia. E credo che queste parole si possano recare a quella figura, non so come la chiamino, nella qual si prende il nome della Deità per lo nome della cosa sottoposta. Sono similmente nel poema alcune comparazioni, nelle quali è la cosa a cui s'assomiglia, o Giove o Bronte per esempio. *Dante* ne mette alcune sì fatte in mezzo del Paradiso; e credo che si possano difendere, e la difesa sia tale. Le comparazioni (parlo delle poetiche) non si fan per di-

chiarar solamente, ma molte volte per semplice ornamento: onde si posson trarre non solo da cose vere e naturali, come credeva l'*Amaltèo*, ma anche da cose famose. Chi dunque assomiglia Tisafèrno a Bronte, non erra, perchè non presuppone che Bronte fosse o sia, nè mostra di creder ciò; ma presuppone solo che Bronte sia un non so, che di noto in quanto al nome, al quale sia attribuita un'operazione simile o minore a quella ch'egli descrive. E chi non fa comparazioni della Fenice e dei Centauri? E pure *non dantur* questi animali in natura: ma forse troppo s'è detto intorno a ciò » (1).

E troppo infatti sembra anche a noi che si sia finqui toccato di questa materia; ma non pare così a coloro che, disconfessando ogni reverenza a tant'uomo ed a simili di esso, ripigliano con dire che tali fole oramai son vecchie e da non potersi più udire senza noja e dispetto. Ma non è pur vecchio tutto ciò che è in natura? E s'ella ringiovanisce il creato colla riproduzione, non cessa per questo che l'uomo sia sempre uomo, l'albero sempre albero. Ora il buon poeta, imitator della natura, togliendo le immagini mitologiche dagli Antichi, non le trasporta già nelle sue carte con tal fedeltà che al primo aspetto tu le raffiguri per quelle ad un puntino che altra volta vedesti in *Omero*, in *Sofocle*, in *Callimaco*, in *Virgilio*, in *Orazio*; ma sì le ringiovanisce collocandole in mezzo a nuove circostanze e in diversa veduta, e abbellendole di nuovi colori. Così, per esempio, fece il *Parini* con mirabile leggiadria in que' versi del *Matino*, dov'egli attribuisce ad Amore l'invenzione della polvere di Cipri: se il *Parini* si fosse fatto co-

(1) Tasso, *Lett. Poet.*

scienza di metter mano nella favola greca, noi saremmo privi così di questo, come di tanti altri graziosissimi quadri d'egual maniera, onde s'adorna il suo triplice poema. Ma non vò dissimulare che talvolta anche i migliori fecero mal uso della mitologia; nè credo, per un esempio, che meriti lode il *Petrarca* dell'aver fatto li ultimi tre versi che son per recitare:

Trovommi Amor del tutto disarmato,
 Ed aperta la via per gli occhi al core,
 Che di lagrime son fatti uscio e varco.
 Però, al mio parer, non gli fu onore
 Ferir me di saetta in quello stato,
 E a voi armata non mostrar pur l'arco.
 Son. 3.

Questo modo di riprendere *Amore* come si riprenderebbe un ente reale, è un distendere l'allegoria fuor dei suoi confini, un considerar le Deità mitologiche alla stessa guisa che le consideravano i Gentili: il che si risolve appresso di noi in un concetto vano e puerile. Ma perciocchè si trova che alcuna volta la mitologia è stata impiegata con poco senno, certamente non ne siegue che si abbia in ogni occasione e per sempre a darle esiglio.

Un'altra prerogativa delle locuzioni mitologiche si è d'avvicinare avvenimenti lontanissimi, poco importa al poeta sè finti o veri, sol che ne risulti una immagine significativa e gradevole alla fantasia; e con tal mezzo si riesce talvolta a nobilitare idee basse e comunali. Il *Monti* volendo, non mi ricordo più dove, parlar del *gallo d'India* (o forse della *gallina di Faraone*, detta anche *medgride*) lo chiamò

Il cristato fratel di Meleagro;

e mercè di questa splendida elocuzione, mentre

disvia in certo modo la nostra mente dall'oggetto per sè trivialissimo che gli è pur d'uopo accennare, ne riduce alla memoria i miserandi casi della prole d'Altèa. Similmente il *Parini*, occorrendogli nominar la farina di mandorle, la dice

Il macinato di quell'arbor frutto
Che a Ròdope fu già vaga donzella,
E chiama invan sotto mutate spoglie
Demofonte ancor, Demofonte.

Donde mai, se non dalla favola, si potrebbero pigliare invenzioni, che, nell'indicare una cosa di nessun momento, risvegliino nell'animo nostro tante patetiche ricordanze e tante amabili idee d'associazione? Ma il popolo, ci si dirà, non sa nulla di tutte queste fole, nè le può intendere. E questo è falso: il popolo, cioè quella parte più scelta della nazione che si coltiva ne' buoni studj, le intende ottimamente; il resto è vulgo: e il poeta non canta nè per quell'umile vulgo dannato alla gleba o allo spago, nè per quel vulgo fastoso che porta in cocchio la sua ignoranza.

Ben io mi so che taluno vorrebbe aprirci davanti le nostre antiche leggende, e astrignerne a cavar da esse li ingredienti del nostro linguaggio poetico; ma v'è mai speranza d'attigner quindi un solo di que'tanti graziosi concetti che ne ministra la mitologia? Facciamne un solo esperimento. *Dante*, bevendo al fonte d'*Ovidio*, chiama le ore ancelle del giorno:

Vedi che torna
Dal servizio del dì l'ancella sesta;

ed il *Marini*, per distinguere le ore diurne dalle notturne, le disse

Dodici brune, e dodici vermiglie.

Quanto sieno leggiadre sì fatte imagini, ognuno

se'l vede da sè. Or gettiamo uno sguardo nella *Storia di Barlaam e di Giosafat*, se ci fosse per avventura di che meglio colorire la medesima idea, senza por mano alla miffida tavolozza dei Greci e de' Latini. Ed eccovi un passo che non potremmo desiderare il più a proposito: « La radice dell'arbore che era rosa per li due topi, significa la vita umana, la quale menima ciascun giorno per l'ore del giorno e della notte; *le quali ore sono assimigliate alli due topi in questo modo, che il topo bianco è assomigliato e significa l'ore del giorno, e il topo nero significa quelle della notte* (1) ». Correggiam dunque il verso di Dante, e leggiamo:

Vedi che torna
Dal servizio del giorno il sesto topo;

e in luogo delle *dodici ancelle brune* e delle *dodici vermiglie* che il MARINI fa danzare in cielo, vi si facciano danzare *ventiquattro bei topi*; dodici *bianchi* e dodici *bruni*. Se piace il cambio, acconsento di non parlar più mai di mitologia.

Un'altra considerazione cade qui opportuna, ed è che i nostri tempi sono stati così fecondi e gravi di straordinarj avvenimenti, che indarno tenterebbe il poeta di ritrarli con tinte proporzionate, se molte non ne togliesse dalla favola. Perchè dunque vorremmo noi privarci al tutto d'un mezzo cotanto sicuro per far intendere a' posteri le inaudite maraviglie del nostro secolo?

Nè ci si dica repugnar le finzioni sì fatte alla presente credenza, nè poter quindi operare alcuno effetto sull'animo altrui; in tal caso dovrebbero altresì repugnare e non produrre effetto veruno tutte

(1) *Stor. Barl. fac. 48*, edizione romana del 1816.

le sublimi personificazioni e tutte le locuzioni favolose che si trovano nella poesia sacra, come sono, esempigrazia, le seguenti: *Innanzi a Dio presentossi la Pestilenza.* — *L'Abisso alzò la sua voce e stese le sue mani.* — *Quell' Iddio che fa Arturo ed Orione, e che converte in giorno le tenebre, e il giorno in notte.* — *Quell' Iddio che solo estende i cieli, e passeggia sopra i flutti del mare; che fa Arturo e Orione e le Jadi e le viscere d' Austro,* ec. E pure tali immagini furono ispirate da Iddio medesimo a'suoi profeti, acciocchè per mezzo di esse fosse renduta sensibile agli occhi degli Ebrei la sua onnipotenza; e tutti i popoli che son venuti e che verranno da poi, ne furono e ne saranno maisempre colpiti maravigliosamente per la loro evidenza (1).

Ma chè stiamo noi a parlare della credenza popolare? Il nostro popolo, se non crede nè in Giove, nè in Apollo, nè in Marte, nè in Venere, non crede nè manco nella potenza dei Folletti, de' Maghi, delle Streghe; e quindi parrebbe che dovesse a noi parimente esser tolto d'alletterarlo e signoreggiarlo colle maravigliose machine onde si valsero a' tempi loro il Pulci, il Bojardo, l'Ariosto, il Tasso, il Fortiguerra. Pur si concede, che, quantunque il nostro popolo non presti fede a simili enti, nondimeno la sua fantasia vi si pasce così volentieri, che il poeta d'oggiorno dee studiosa-

- (1) Così parlar conviensi al vostro ingegno,
 Perocchè solo da sensato apprende
 Ciò che fa poscia d'intelletto degno.
 Per questo la Scrittura condescende
 A vostra facultate, e piedi e mano
 Attribuisce a Dio, ed altro intende.

DANTE, Parad. C. IV.

mente farli intervenire ne' suoi quadri per iscuotere le fantasie. Ma come avvien mai questo fenomeno? Egli avviene, perchè la forza della simpatia spinge l'uomo inverso quelli enti, che, sebbene sopranaturali, hanno qualche simiglianza con esso medesimo; e, maravigliato, egli contempla la lor possa tanto superiore a quella da lui sortita; e d'altra parte, siccome tali enti si presentano alla nostra imaginazione forniti di quei medesimi strumenti coi quali noi stessi operiamo, così di leggieri e in un subito ci rendiam persuasi ch'e' possano ancora operare, mercè della superiorità di lor virtù, qualunque cosa attribuisca loro il poeta. Ora se così è, come non ci ha dubbio, con qual fondamento di ragione vorremmo noi presupporre che questo medesimo popolo non si abbia volentieri a pascere eziandio nella rappresentazione d'altri enti fantastici che portano bensì diverso nome, ma che illudono l'imaginativa con lo stesso prestigio? Tanto rispetto alle favole de' Gentili, quanto rispetto a quelle recateci nel medio evo da' Barbari, ciò sono le Fate e i Negromanti e tutti i loro prodigj, se è falso il significante (per servirmi delle parole del *Gravina*), vero nondimeno è il senso significato, cioè la dottrina morale e il seme di virtù dentro la favola contenuto. Ma dirò più avanti: siccome le novelle delle Fate sono oggidì messe in deriso dal nostro popolo, il quale s'inorgoglisce d'essersi liberato col suo lume di ragione da' vani fantasmi che perturbavano la mente de'suoi avoli, così mal si consiglierebbe quel poeta che per interessar questo popolo ricorresse a machine da lui tanto disprezzate; egli forse ne piglierebbe disdegno, e si terrebbe offeso nel suo amor proprio. Laddove prevalendosi delle invenzioni mitologiche, sparisce

un tal pericolo ; giacchè, mentre non v'è nessuno il qual s'imagini volere il poeta spacciargliele per cose veraci, non sono elle soggette a scherno veruno , ed anzi si procacciano un certo che di rispetto per la loro splendida origine e per le profonde dottrine che s'ascondono sotto il loro bellissimo velame.

Con tutto ciò taluni, i quali fanno pompa di vedere in queste cose con occhio ben differente da quello con cui s'è finora mirata la ragion poetica, non cessano di pretendere che il maraviglioso della nostra poesia non s'abbia a trarre da altro, che dalle viscere stesse della nostra religione , come quella che è arbitra suprema de' nostri animi ; e gridano che di essa religione far si debba da noi quell'uso medesimo che facevano i Greci ed i Latini della propria per dare anima e moto alle loro composizioni. Ma quì parmi ch'elli trascorrano in errore. Che la religione cristiana possa vivificar del suo spirito la nostra poesia, è cosa per sè manifestissima : nella *Divina comedia*, nella *Gerusalemme*, nella *Basvilliana* noi la vediamo di fatto spiegare la sua maestà ed il suo potere : nondimeno il modo onde ne fecero uso i sagaci autori di tali poemi, è ben diverso da quello con cui l'Antichità usava la religion sua. E come avrebbero essi potuto fare altrimenti ? La religione degli Antichi è quasi tutta sensuale ; la religione cristiana aborrisce da' sensi, ed è tutta spirituale: l'una chiamava dall'Olimpo gli Dei, e li faceva abitare in tutti li oggetti della natura, e dava loro le qualità e le passioni, i vizj e le virtù de' mortali ; l'altra separa l'uomo dal mondo, e lo spinge continuamente verso l'Eterno : l'una avea soprattutto in mira il presente ; l'altra non guarda che all'avvenire : l'una era ministra di conosciuti e attuali piaceri ;

l'altra non inspira che timore e speranza in un tempo da noi lontano: l'una guidava l'uomo per un ameno giardino; l'altra gli mostra un abisso in che si smarrisce l'intelletto: l'una in fine era mondana; l'altra è celeste. Egli è chiaro pertanto che li Antichi doveano trovar nella religion loro le principali condizioni necessarie a parlare ai sensi e ad allettarli, in ogni occasione e quali si fossero i soggetti per essi trattati, senza tema di comparire irrivendenti e irrisori de' loro Iddii; ma queste condizioni mancano interamente alla religion nostra. Che fecero adunque i poeti sopraccennati, ed altri molti, per introdurla nelle loro poesie? Con sano consiglio e la copersero il più delle volte d'un velo, e la presentarono al senso in ispoglie terrene, affinchè la debole pupilla del popolo si potesse a lei rivolgere senz'essere atterrita dalla intensità della sua luce. Or questo velo e queste spoglie terrene consistono appunto nelle allegorie, nelle favole d'ogni tempo, negli enti simbolici, nelle personificazioni: e se tu nieghi al poeta sì fatti materiali, d'onde pensi tu ch'egli possa toglierne altri in presto che adempiano il suo bisogno? Tal finalmente è tanta è la maestà e la santità della nostra religione, che il poeta appena si può ardir di chiamare un saggio della sua luce ne' suoi componimenti più gravi, destinati ad inspirar la virtù, che è il Bello supremo: s'egli tanto osasse nelle sue composizioni scherzevoli, sebben dirette all'ottimo fine di percuotere il vizio, e ne' suoi canti erotici, sarebbe un profano da interdirlgli il sacerdozio delle Muse.

Noi dunque plaudiremo più che mai a que' privilegiati ingegni a' quali fosse dato di trattar la sacra arpa di David, e che avessero vigore da strappar la nostr'anima da questo fango terrestre e sol-

levarla immediatamente alla contemplazione dell'Eterno, senza farne passare per le incantate regioni della fantasia; ma quando pensiamo all'evidente pericolo che si corre di scemar nel popolo la profonda venerazione in che si debbono avere le cose del nostro culto, con mischiarle a materie meno sublimi e d'un interesse caduco; e quando ancora volgiamo un guardo alla volubilità del senso umano che mai non s'appaga d'una sola ed uniforme impressione, ma sempre appetisce novelli piaceri, ne pare che degni di molta lode sieno pur que' poeti i quali deducono bensì la sapienza e la verità ne' loro carmi, ma non così manifeste e così spoglie di qualunque terrestre velo, che la severità del loro ciglio abbia a sbigottire l'intelletto. In tal guisa Minerva guidava il suo diletto Telemaco sotto le sembianze del vecchio Mentore.

Se poi fosse la poesia ridotta in termine di dover rinunziare alla favola, con più ragione ancor rinunziar vi dovrebbe la pittura, come quella che mette le sue creazioni sotto il giudizio immediato dell'occhio, a cui non si può dare a intendere una cosa per un'altra. E pur, grazie al Cielo, nessuno fra li egregi coltivatori d'arte sì bella, i quali non vengono in piazza a declamare i loro sogni, ma danno opera nel silenzio del gabinetto ad animar le loro tele, ha finora avvisato di bandir la croce sopra la mitologia. Quindi, per non parlare che de' nostri contemporanei, vedemmo un *Appiani* simboleggiar la Sapienza, la Giustizia, la Forza e la Virtù colle greche immagini; e quell'esimio *Bossi*, a cui la stessa filosofia temperava la matita, disegnare il Parnaso e tutto popolarlo di figure mitologiche. Coteste opere da chiunque non è in odio alle Muse si tengono per interessantissime e stupende, e l'immortalità le ha già raccolte sotto le sue ali.

Che più? La Chimica vede in *Marte* il ferro, in *Mercurio* l'argento vivo, in *Saturno* il piombo, in *Venere* il rame; l'Astronomia vede in *Giove*, in *Urano*, in *Cerere* altrettanti pianeti: e perchè la poesia non potrà vedere in *Pallade* la Sapienza, in *Cupido* la più dolce di tutte le passioni, in *Nettuno* il mare, nelle *Muse* quella divina ispirazione che genera le belle arti e le fa vincitrici de' secoli e dell'invidia? Ogni ramo di sapere ha il proprio linguaggio, e nessuno glielo può disdire.

Ma per che strana cagione si vuole oggidì fra noi muover tanta guerra alla mitologia, mentre quei medesimi poeti, che i nemici di essa ne propongono a modello, la spargono a larga mano in quasi tutte le scritture? Non voglio già ricordar nuovamente nè un *Shakespeare*, nè un *Milton*, nè un *Camoens*; ma piglio i più recenti, e innanzi a tutti quel lord *Byron* cui s'arde da essi tanto incenso. Apro il *Giaurro*, e quì veggio le *Furie*, colà le *Muse*, poscia *Amore* ed *Eco* (personeggiati alla guisa che appariscono nelle memorie antiche), e ben tosto la *Gorgone* anguicrinita:

Vedilo: presso al mal chiarito muro
Caccia indietro il cappuccio; il negro crine
Disciolto cade; e la pallida fronte
Di scompigliate anella orrendo ha cerchio,
Come se io essa la più scura treccia
Degli angui che sul reo capo le guizzano,
Locato avesse la Gorgone.

Trad. di Pelleg. Rossi.

Questa pittura d'un uomo rabuffato è vivissima; ma se ne toglì via quelli *angui della Gorgone*, più non ci trovi che una imagine scolorita e senza effetto.

Guglielmo Schlegel, il celebre autore del *Corso di Letteratura drammatica*, i cui detti sono oracoli pe' novatori della Poetica, non che proscriva le al-

lusioni mitologiche da' versi odierni, ma le fa sdrucchiolare eziandio nella sua prosa medesima, e soprattutto n'è prodigo nelle sue rime. In un poemetto intitolato *Le melodie della vita*, dov'egli fa parlare il *Cigno* e l'*Aquila*, ora sentiamo il primo scioglier la voce in questi accenti: *Invitato dallo sguardo d'Apollo, oso bagnarmine' flutti dell'armonia, e riposato a' suoi piedi ascolto i canti che risonano nella valle di Tempe*; — ed ora udiamo la seconda rispondergli alteramente: *Io m'assido sul trono istesso di Giove; ei mi fa un cenno, ed io volo a recargli la folgore; e mentre io dormo, le mie ali velano lo scettro del monarca dell' Universo* (1). — In un sonetto sopra l'*Attaccamento alla terra*, egli dice che l'anima si slancia continuamente verso il cielo; ma quando il dito della Morte tocca la frale sua spoglia, ella tosto volge indietro uno sguardo verso i terrestri dilette e verso le sue mortali campagne. Un poeta il quale temesse d'uscir da' ceppi ch'egli medesimo s'ha fabbricati, si sarebbe facilmente contentato di queste lievi tinte; ma lo *Schlegel* s'inalza tosto sull'ali della fantasia, e dà l'ultima mano alla sua figura con questa comparazione tolta dalla Favola: *In tal guisa la figlia di Cere-re, rapita fra le braccia di Plutone, e lungi trasportata da' floridi prati della Sicilia, con puerile lamento piangeva que' fiori che le cadevano dal seno.*

Schiller finalmente, quello *Schiller* omai divinizzato dalla novella scuola, non solo infiora pres-

(1) Questa immagine è tolta da *Pindaro*, e mostra che anco i migliori poeti settentrionali del secolo decimonono talvolta non isdegnano di far passare la fantasia attraverso dell'erudizione e de' volumi in folio, come s'esprimono per beffa i detrattori di tutto quanto non iscatuisce immediatamente dal proprio cuore.

so che tutte le sue poesie liriche di quanto ha di più leggiadro, di più vivo, di più pittoresco la mitologia, ma con alto ardimento egli dice in un'ode sulle *Divinità della Grecia*, che se nuova maniera di pensare le ha rispinte dalla terra, elle vivono pur sempre nel *regno de' poeti*, dove sorridendo guidano ancora i giorni d'alcun mortale col dolce freno della gioja. Sì (egli esclama), *que' favolosi Numi tornarono colà seco recando tutto il sublime, tutti i colori, tutti li armonici accordi della vita, e non lasciarono quaggiù che l'inanimata parola. Sottratti ai flutti del tempo, si librano essi, eternamente sicuri, sulle vette di Pindo. Solo per essi vivrà immortale ne' carmi ciò che dee perire in questa vita passeggera.* Sì magnifica sentenza, io spero, *fia suggel che ogni uomo sganni;* e SCHILLER la pronunziava in mezzo ad un secolo, quanto più filosofico, tanto più antipoetico, sì perchè conosceva l'intime particolarità dell'arte sua, e sì perchè fatto avea lunghi studj principalmente nelle opere de' Classici greci, e, invaghito delle loro bellezze incorruttibili dal tempo, ne avea recato parecchie nel proprio idioma.

Ricapitolando adunque le cose fin qui discorse, ne pare di poter raccogliere che, siccome il poeta non può accostarsi alla religione cristiana se non con profonda riverenza, e dee sempre temere d'alterarne la purità colle sue parole; e siccome d'altra parte le immagini dell'antica mitologia conservano ancora in gran numero appresso di noi la loro allegorica e simbolica significazione, così possa egli farne suo profitto quando gliene venga il buon punto: il senno però ed il gusto gl' insegneranno che gli è bensì permesso di valersi della mitologia per ornamento, per nobilitar concetti bassi e triviali, per variare i suoi modi del dire, per creare

imagini nuove, e per eccitare idee d'associazione gradevolissime; ma non già per soggetto o macchina principale de' suoi componimenti, fuorchè non gli piacesse di velare sotto larga allegoria qualche raro avvenimento che ricercasse un sotterfugio cosiffatto.

CAP. VII. — DEL VERSO.

L'ultimo degli strumenti che maneggia la poesia per generar diletto, è il *verso*. Noi non ci fermeremo a indagar l'origine del verso italiano, e molto meno a dimostrare la differenza che vi ha tra esso e quelli usati da' Greci e da' Latini: simili argomenti offrono bensì lauto pascolo alla curiosità degli amatori dell'erudizione, ma recano poco o nessun vantaggio all'esercizio dell'arte. Laonde vogliamo che ne basti il restringerci a dire che il carattere generale di tutti i versi, così antichi, come moderni, consiste in una successiva ripetizione di suoni in tempi determinati; e che dalla facilità e distinteza con la quale si percepiscono le ripetute sensazioni prodotte da questi suoni, dipende il piacere che se ne prova. La ripetizione de' movimenti, ne' quali son pur compresi i suoni, è una legge universale della natura; ella si estende dal cuore dell'uomo infino agli astri che s'aggirano nella immensità del cielo: non è quindi maraviglia se imitata dall'arte, sia nella musica, sia nella danza, sia nella versificazione, ella ne reca tanto diletto. Nella ripetizione consiste ancora la simmetria, carattere inseparabile dalla bellezza; carattere stampato dal dito d'Iddio sul volto umano, e che noi, spinti da una voce segreta, cerchiamo in tutte le opere dell'arte. Il poeta ha dunque voluto che di prerogativa così eccellente

andasse pure adorna la sua favella ; e , non pago d'averla scolpita nel numero regolare de' piedi o delle sillabe e degli accenti d'ogni verso isolato , volle eziandio ch'ella si manifestasse alcuna volta nella loro concatenazione, e inventò i distici, i terzetti, le strofe e le stanze, le quali altro non sono che una simmetrica combinazione di versi , o d'egual misura, o tali che abbiano fra loro una corrispondenza analoga d'armonia.

A render più sensibile questa forma simmetrica contribuisce infinitamente ne' versi delle nazioni moderne la *rima*, cioè la ripetizione d'un medesimo suono ; ed essa ne diletta non solo perchè serve a perfezionare la simmetria delle parti costituenti il periodo poetico, ma in oltre perchè appaga l'aspettazione in cui eravamo d'udir ripetuto un suono poc'anzi percepito. Laonde fu ben definita la rima da una celebre penna per l'*immagine della speranza e della reminiscenza*. In fatti un suono ci fa desiderar quello che dee rispondergli ; e quando udiamo il secondo, e ne ricorda quello che s'è già dileguato.

Ora l'uso del verso e della rima ben dimostra che la poesia, per fino nella parte meccanica del suo linguaggio, ama l'ordine, la regolarità, l'accordo ; e dà quindi una solenne mentita a coloro che l'hanno per una di quelle Menadi furenti e scarmigliate che un dì saltavano oscenamente per le balze del Citerone.

Da quanto abbiamo detto si può ritrarre che la armonica struttura del verso ha per così dire una affinità fisica colle nostre sensazioni , co' moti del nostro cuore, e col ginoco della nostra fantasia ; di maniera che si è più volte veduto un tratto di poesia, ignudo d'immagini e voto di notabili concetti , piacer nondimeno a prima giunta , mercè soltanto

d'una forbita versificazione. Perciò sconsigliato sarebbe quel poeta il quale sdegnasse di polire con ogni diligenza un così magico strumento di diletto; e più sconsigliato ancora sarebbe quello che non curasse affatto di valersene. Pure è uopo confessare che il verso non è così necessario alla poesia, ch'ella non possa talvolta farne senza, come si vede nel *Telemaco*, poema francese scritto in prosa, ma più ricco di poesia che non sono tante rimate freddure di quella nazione; e come fanno testimonio le *Notti romane* d'ALESSANDRO VERRI, dove si trova di gran lunga più poesia, che in tutti i sonetti, i poemetti e le canzoncine che si recitavano un giorno nelle nostre arcadie. E questo diciamo per far intendere di buon'ora ch'altro è saper far versi, ed altro esser poeta: il verso è paragonabile a'colori che adopera il pittore; essi danno maraviglioso risalto alla figura; ma se manca il disegno e la composizione, tutta l'arte del colorito non può dilettere che un occhio inesperto, senza che passi alcuna impressione al cuore o alla fantasia. Un cartone di Rafaello sarà sempre tenuto in maggior pregio che i brillanti dipinti dei Cinesi; ma un dipinto di Rafaello eclisserà maisempre i suoi cartoni medesimi.

Noi ci dispenseremo d'additar le regole materiali della formazione di ciascun verso posseduto dalla nostra lingua; imperocchè supponiamo che il giovine lettore le abbia già per innanzi apparate altrove: tuttavia se l'orecchio suo non si fosse ancora renduto obediante a'precetti ricevuti, non sarà forse indarno il suggerirgli un mezzo speditissimo per ajutarsi in tal meccanismo; ed è quello di aggiustare una cantilena a ogni specie di verso, la quale lo costringerà d'ordinar le parole secondo la norma stabilita, affinchè il ritmo musicale si ri-

scontri col ritmo della versificazione, e lo farà subito accorto qualunque volta il verso è zoppo di sillabe, o mancante de' necessarj accenti. Se poi gli fallisse ancora un tal mezzo, io lo consiglierei per lo migliore di non perdere il suo tempo a correr dietro alle Muse; poichè non ne otterrebbe in mill'anni il favore d'un solo sguardo benigno. Del resto l'intimo artificio de' versi, cioè il modo di variarli, d'accomodarli a' movimenti dell'anima, di piegarli all'indole del soggetto, di farli talora imitativi delle cose significate, non s'apprende altronde che dall'attenta e spesseggiata lettura dell'*Alighieri*, del *Petrarca*, dell'*Ariosto*, del *Tasso*, del *Metastasio*, del *Parini*, del *Monti* e di pochi altri.

Trattando a parte a parte delle varie specie di composizioni poetiche, ne verrà in taglio di far pur conoscere le varie specie di versi ch' elle prediligono, e le loro varie combinazioni.

CAP. VIII. — LEGGI GENERALI DELLA POESIA.

Veduto in che consista l'essenza della poesia, qual sia il suo fine, e quali i mezzi ch'ella impiega per ottenerlo, è necessario conoscere al presente le leggi generali ond'è governata ogni maniera di composizione poetica. Alcuni critici portano opinione che sì fatte leggi dipendano in gran parte dallo spirito che accende e muove la poesia; e siccome questo spirito, soggetto alla forza de' tempi e de' costumi, si è dovuto nella moderna Europa deviare notabilmente dalla tendenza ch'egli avea nell'Antichità, sembra loro che ne sia risultato un genere di poesia particolare, diverso da quello de' Greci e de' Latini, e quindi sottoposto a leggi non

meno diverse: ond'è che per distinguere l'un genere dall'altro, essi chiamano *classica* la poesia degli Antichi, *romantica* quella de' Moderni. Questa distinzione è degna d'essere ponderata; da qualche tempo ella porge argomento d'ingegnossissime discussioni a tutta la repubblica letteraria, e insino ad ora ha già prodotto, non ch'altro, il vantaggio di far meditare di nuovo e più profondamente, che non s'era fatto per avanti dal comune, intorno a' principj fondamentali dell'arte. Noi dunque la prima cosa ci faremo a vedere quali sieno le proprietà caratteristiche attribuite da'suddetti Critici alla poesia *classica*; e quali sien quelle attribuite alla poesia *romantica*: esaminando appresso le conseguenze principali ch'elli ne hanno ritratte, verremo a porre in maggior luce la verità, e a stabilire con mano più sicura le sane leggi che guidar ci debbono nella nostra carriera.

CAP. IX. — POESIA CLASSICA (1).

La cultura morale de' Greci era l'educazione della natura perfezionata: discesi di bella e nobile stirpe, dotati d'organi squisiti e d'un'anima serena, essi viveano, sotto un cielo dolce e puro, in tutta la pienezza d'una florida esistenza. Ora, se noi volgeremo un guardo all'indole delle loro arti e della lor poesia, ci vedremo sempre espresso il sentimento dell'armonioso accordo di tutte queste prerogative; e in ciò consiste lo spirito dell'opere loro.

(1) Così questo, come il seguente capitolo sono estratti in gran parte dalle opere de' signori *Schlegel* e *Sismondi*.

Ma i Greci coll'acutezza del loro ingegno avevano osservato che la natura è semplice ne' suoi mezzi, regolare nel suo corso, sempre intenta a ordinar le parti alla perfezione del tutto; in ciascuna delle sue produzioni ritrovavano che dalla stessa varietà degli oggetti risultava l'unità de' suoi fini; in tutte le sue operazioni subalterne scorgevano una tendenza costante a formar la bellezza dell'Universo; in tutto il creato vedeano regnare la proporzione delle cose fra loro, cioè le leggi della simmetria: e sopra tali osservazioni non si dubitarono punto di dover fondare le norme indeclinabili della loro Poetica. Perciò sono sempre escluse da' loro componimenti le materie eterogenee; sempre in ciascun genere vengono assimilati all'essenza di esso i diversi elementi introdotti; e sempre v'apparisce l'intima unione di principj concordati in un tutto completo ed armonico. Lontani dal perdersi dietro a imitazioni incerte e vacillanti, e' raccoglievano dalla natura ciò solo che sembrava loro avere il carattere d'una bellezza eterna; e ben mostrarono con li effetti d'aver sortito quel gusto così fino che sa creare il bello ideale senza far disparire l'immagine del vero.

Un cosiffatto sistema, per mezzo del quale riuscì a' grandi poeti della Grecia di lasciar modelli in ogni genere tanto perfetti, fu pur seguito fedelmente dai Latini; e le opere loro attestano, per unanime consenso di tutti i secoli, che, per variar di suolo e di mani, esso non cessò di produrre i medesimi effetti.

Ora questo sistema stabilito, in quanto allo spirito, sopra l'accordo de' sentimenti del poeta con li oggetti che lo circondano, con la religione, con le opinioni e coi costumi in cui egli vive, — e, in quanto alla forma organica, sopra l'unità del dise-

gno, l' omogeneità degli elementi, la simmetria delle masse, la proporzione delle parti, la regolarità dell' andamento, la perfezione del tutto; questo sistema, io dico, costituisce il genere chiamato *classico* dalla scuola novella. Tutto ciò che nelle produzioni dell' Antichità esce fuori di questi termini, non è organico, ma estrinseco e accidentale; e quindi non può formare una legge invariabile, ma è sottoposto all'arbitrio.

CAP. X. — POESIA ROMANTICA.

Allorchè i diluvj delle nazioni oltramontane vennero ad inondare l'Italia ed a spegnere la potenza dell' Imperio di Roma, cadde insieme con esso anche la comune favella, e a poco a poco s'introdusse in suo luogo, dall'estremità del Portogallo infino a quella della Calabria e della Sicilia, un cotal bastardume di voci latine e di teutonici dialetti, che fu chiamato *Lingua romanza*. Ora siccome al tempo medesimo si vide pure la civiltà de' popoli meridionali dell' Europa degenerare dall' indole antica e confondersi co' nuovi costumi portati da' Conquistatori, così è sembrato ai Critici nominati addietro di dover assegnare anco alle opere dell' ingegno, uscite dopo quello straordinario sovvertimento di cose, una particolare denominazione; e, traendola appunto dalla stessa voce applicata al nuovo idioma, le hanno chiamate *romantiche*. E qui giova notare che la parola *romantico* non debb'essere presa in iscambio della parola *romanzesco*, la qual si adopera oggidì per indicar solamente una maniera di racconti favolosi: *romantico* è il titolo del genere; *romanzesco* è quello d'una specie.

Ma la civiltà della moderna Europa si era do-

vuta ancora deviar sopramodo dal carattere antico, per virtù dell'introduzione d'un nuovo culto, voglio dire il Cristianesimo; e in ciò si fa consistere precisamente l'essenza delle produzioni romantiche. La mescolanza del rozzo valore de' popoli del Nord co' sentimenti del Cristianesimo e con le fantastiche inventive degli Arabi, le quali s'erano venute insinuando per diverse vie nell' Europa, fè nascere ben tosto la cavalleria. Non bisogna però confondere con essa il feudalismo; imperciocchè il feudalismo è il mondo reale di quell' epoca, il quale, se mai potea vantare alcuni vantaggi, era per certo funestato da molti inconvenienti e da molti vizj: la cavalleria è l'immagine ideale di esso mondo, e che non è mai esistita fuorchè nella calda fantasia de' romanzieri. Sì bella istituzione avea per finè d'esaltar l'onore, di riverire con una specie di culto le donne, e di proteggere l'innocenza; e quantunque non si potesse trovarla in nessuna parte, ella andò tuttavia esercitando, per mezzo della voce incantatrice de' poeti, sì grande influenza sopra l'animo de' popoli, che l'amore prese rapidamente un carattere più puro e più sacro, e la virtù, che sembrava fuggita dalla terra, riedificò il suo tempio nel cuore umano. Nella stessa guisa la fantasia de' poeti della Grecia avea creato altra volta i suoi secoli eroici, e il popolo s'infiammava d'altissime passioni in quei portentosi csempi di grandezza e di valore.

La cavalleria dunque, l'amore e l'onore furono li oggetti che tolse a trattare la poesia verso il principio del medio evo, aprendosi continuamente il cammino a quel grado sovrano di cultura ov'ella pervenne in processo di tempo. Quest'epoca ha pure la sua mitologia particolare (quella delle Fate e degli incantesimi), fondata su le leg-

gende e su le favole della cavalleria, non altrimenti che la mitologia dell' Antichità era fondata sopra le sue tradizioni e sopra le favole de' suoi secoli eroici.

Ma la religione cristiana (dicono i nuovi Critici), la quale ne insegna che noi siamo peregrini su questa terra, e che la nostra esistenza reale comincia soltanto oltre la tomba per durare in eterno, sparge la nostra vita presente d' un non so che di malinconico; poichè fra la speranza di lontana felicità e il timore d' interminabili tormenti non può mai essere gioja perfetta. Laonde, al parer loro, questo elemento di malinconia, il quale ha preso il luogo dell' allegrezza che ispirava la religione de' Greci, dee pur lasciar qualche traccia di sè nelle produzioni del genio moderno; e quindi avviene che per questa parte ancora esse abbiano il più delle volte una certa tinta che le rende tanto o quanto diverse da quelle degli Antichi. Ora da tutte queste cagioni prese insieme risulta quel nuovo spirito di poesia che viene distinto oggidì coll' appellazione di *romantico*.

Ma i suddetti Critici non si fermarono a tali investigazioni: parve ad essi che lo spirito *romantico*, essendo differente per più rispetti dallo spirito *classico*, dovesse altresì vestire differenti forme; e, lusingati da questo pensiero, abbozzarono una cotai foggia di Poetica loro propria, e senza più la esibirono a modello delle odierne composizioni. Noi ci riserbiamo a toccarne brevemente le cose più notabili nel seguente capitolo, a fine di scansare una ripetizione a cui ne sforzerebbe l'esame che ivi siamo per fare delle conseguenze dedotte dall'aver divisa la poesia ne' due generi che abbiamo dichiarati.

CAP. XI. — Conseguenze dedotte dalla divisione della Poesia in CLASSICA e ROMANTICA.

Secondo questa divisione, i nuovi Critici appellano *classiche* non pure le produzioni dell' Antichità, ma tutte quelle ancora della moderna Europa, nelle quali il poeta, astraendosi dal proprio secolo, dipinge le cose de' Greci o de' Romani, e s'attiene alle forme osservate da' loro maestri. Laonde, a cagion d' esempio, è classica per essi la *Teseide* del BOCCACCIO, classica l'*Africa* del PETRARCA, classica la *Sofonisba* del TRISSINO, classiche quasi tutte le odi del SAVIOLI. Pare a me non pertanto che simili produzioni, comechè modelate su le forme antiche, manchino, per esser chiamate classiche nello stretto senso in che si prende cotai voce da' nuovi Critici, della prima qualità essenziale a questo genere, cioè l'accordo de' sentimenti del poeta con li oggetti che lo circondano, colla religione, colle opinioni e coi costumi in cui egli vive. Questo è lo spirito che domina costantemente nelle poesie dell' Antichità; e que' componimenti che ne son privi, non si possono confondere con essi, senza uscir da' termini stabiliti. Ma i nuovi Critici per questa volta non hanno posto mente ad altro che alla forma; e non è quindi gran fatto che ne abbiano dedotte a loro posta fallacissime conseguenze.

A rincontro essi chiamano romantica la *Divina Commedia*, romantico il *Goffredo*, romantiche le *Visioni* del VARANO, romantica la *Basvilliana* e le *Mascheroniana*, romantiche in fine tutte quelle nostre poesie, e sono il maggior numero, nelle quali appariscono i caratteri della moderna civiltà; laddove tener le dovremmo per classiche, tro-

vandosi appunto in esse adempiuta la prima condizione di questo genere, cioè l'accordo, siccome dicemmo, de' sentimenti del poeta con li oggetti che lo circondano, colla religione, colle opinioni e coi costumi in cui egli vive. Ma i nuovi critici per questa volta si sono dimenticati primieramente dello spirito della poesia antica; poichè, sebbene egli avesse una tendenza alquanto diversa da quella che ha preso ne' tempi moderni, non cessa per questo d'essere sempre il medesimo, considerato come il riverbero degli oggetti ond'è percosso il poeta: in secondo luogo e' non hanno avvertito alla forma organica, la quale ne' suddetti poemi si riscontra puntualmente coll' antica forma; e se questa basta loro per nominar classiche la *Teseide*, l'*Africa*, la *Sofonisba*, ec., dovria pur bastare per aver nello stesso conto le opere menzionate più sopra dell' *ALIGHIERI*, del *TASSO*, del *VARANO*, del *MONTI*.

Nè questa è vana disputa di parole; imperciocchè i nuovi Critici, confondendo in tal guisa la definizione esibita da loro medesimi della poesia classica, la vengono a spogliare d'ogni dignità, e stravolgono tutto l'ordine delle idee.

Pur si ritenga per un istante ancora questa equivoca distinzione de' generi, senza punto alterare il modo con cui la novella scuola ne fa l'applicazione; e si domandi s'ella poi comprende tutte le specie di poesia che si conoscono. No certamente. Le poesie degli Ebrei, per modo d'esempio, non si ponno chiamare nè classiche nè romantiche, alla maniera che la intendono i Novatori. Non classiche, perchè non hanno simiglianza veruna con quelle de' Greci e de' Latini; non romantiche, perchè non si potrebbero così appellare se non se con ridicolo anacronismo. Il medesi-

mo si dica delle poesie turche, persiane, arabe, cinesi, americane. Ma noi pure quante poesie abbiamo che non si possono recare nè sotto l'un genere, nè sotto l'altro? Tali sono, per ristringerci negli esempi, i tre poemetti del *Parini*: essi non sono classici, perchè dipingono costumi moderni, e i Novatori escludono da tale categoria tutte le composizioni cosiffatte: non sono romantici, sì perchè la loro forma organica corrisponde a quella osservata dagli Antichi, e sì perchè la religione cristiana non vi spiega alcun potere, nè i maghi, o le streghe vi operano cosa alcuna, e non vi si desta nessuno de' sentimenti cavallereschi. In simil guisa nè classici assolutamente, nè assolutamente romantici si possono reputare quasi tutti i nostri poemi didascalici; poichè, se nella forma hanno dritto ad esser chiamati classici, appartengono in quanto all'essenza a tutti i tempi.

Questo vacuo che noi scorgiamo nel nuovo sistema, già ne mostra la sua imperfezione; poichè difettoso terremo sempre, per non dir falso, quel sistema, qualunque e' si sia, il quale non abbraccia che alcuni casi particolari. Nè ciò darebbe a noi molta noja, se i fabbricatori di esso vi riconoscessero tale mancanza: ma per lo contrario anzichè confessarne l'insufficienza, s'ardiscono di condannare tutto quanto esce fuori de' suoi confini: e quindi, vedemmo il sig. SCHLEGEL gittar nel fango le opere immortali dell'ALFIERI, del METASTASIO e del GOLDONI, specialmente per non vi trovar caratteri tali ch'ei le potesse ascrivere all'un genere o all'altro.

Ma benchè sembrar possa a taluno che le poche cose finqui dette abbiamo a bastare per far cadere in disistima un sistema così mal fermo e tanto

erroneo nella sua applicazione, nondimeno i suoi fautori, ne hanno tratto parecchie illazioni, degnissime per ogni rispetto che la Critica le ponga ad esame, e le rivolga in beneficio dell'arte nostra.

E innanzi a tutto essi dicono che il poeta d'oggiorno dee trattare soggetti cavati dalla nostra religione, dalle opinioni del nostro secolo, dagli usi nostri, se pur gli cale di muovere, dilettere e interessare i suoi contemporanei, pe' quali è tenuto di scrivere, e che maisempre sentiranno più profondamente le cose proprie e vicine, che le remote o d'altrui. Cosiffatta dottrina è sanissima generalmente parlando, e incontrastabile: i poeti dell'Antichità vanno ad essa debitori dell'entusiasmo che risvegliarono un giorno nell'animo de' loro concittadini; e i più chiari ingegni italiani di ogni tempo, da pochissimi in fuori, l'hanno professata religiosamente in tutte le loro opere maggiori. Essi dunque non ebbero uopo, per ritrovarla, degli occhi e della face de' presenti riformatori della Poetica; ma sì la ritrovarono con li occhi proprj e con la sacra face dell'intimo sentimento dell'arte: essi furono dunque romantici, in quanto allo spirito, avanti pur che sonasse questa voce a' loro orecchi; nè tali furono a caso, ma per aver sempre avuto in mira il fine della poesia, e per essersi imbevuti del vero spirito de' Classici antichi. Nè solo di ciò danno sede i loro splendidi esempi; ma talun d'essi volle ancora lasciarne scritto il precetto, quasi che presagisse che un giorno si recherebbe in dubbio s'è l'aveano conosciuto. Questi fu *Torquato Tasso*; e noi qui rapporteremo le sue gravi parole, così a fine di mostrare che anco per questa parte i nuovi Critici s'hanno pigliata una inutile briga, come eziandio

perchè i giovini studiosi le si scolpiscano nella mente, e imparino per tempo a venerare i nostri maestri, cui presume oggidì qualcuno di scavalcare, per non averne forse veduto mai l'aspetto.

« Dovendo il poeta (ciò dic'egli in proposito dell'epopeja; e la medesima sentenza concerne pure le altre specie più nobili di poesia) dovendo il poeta con la sembianza della verità ingannare i lettori, e non solo persuader loro che le cose da lui trattate sian vere, ma sottoporle in guisa a' loro sensi, che credano non di leggerle, ma di esser presenti e di vederle e di udirle, è necessitato di guadagnarsi nell'animo loro questa opinion di verità; il che facilmente con l'autorità dell'istoria gli verrà fatto. Ma l'istoria o è di religione tenuta falsa da noi, o di religione che vera crediamo, quale è oggi la cristiana, e vera fu già l'ebrea: nè giudico che le azioni de' Gentili ci porgano comodo soggetto, onde perfetto poema epico se ne formi; perchè in que'tali poemi o vogliamo ricorrer talora alle Deità che da' Gentili erano adorate, o non vogliamo ricorrervi: se non vi ricorriamo mai, viene a mancarvi il maraviglioso; se vi ricorriamo, resta privo il poema in quella parte del verisimile. Poco dilettevole è veramente quel poema che non ha seco quelle maraviglie che tanto muovono non solo l'animo degli ignoranti; ma de' giudiziosi ancora; parlo di quelli anelli, di quelli scudi incantati, di que' corsieri volanti, di quelle navi converse in Ninfe, di quelle larve che fra' combattenti si tramettono, e d'altre cose sì fatte, delle quali quasi di saporì deve giudizioso scrittore condire il suo poema; ma non potendo questi miracoli essere operati da virtù naturale, è necessario che alla virtù soprannaturale ci rivolgiamo; e rivolgendoci alle Deità de' Gentili, subito cessa il veri-

simile, perchè non può esser verisimile agli uomini nostri quello ch'è da lor tenuto non solo per falso, ma impossibile: ma impossibile è che dal poter di quelli Idoli, vani e senza soggetto, che non sono e non furon mai, procedano cose che di tanto la natura e l'umanità trapassino. E quanto quel maraviglioso (se pur merita tal nome) che portan seco i Giovi e li Apolli e li altri Numi de' Gentili, sia non solo lontano da ogni verisimile, ma freddo e insipido e di nissuna virtù, ciascuno di mediocre giudizio se ne potrà facilmente avvedere, leggendo que' poemi che sono fondati sovra la falsità dell'antica religione (1). Attribuisca dunque il poeta alcune operazioni che di gran lunga eccedono il poter degli uomini, a Dio, agli Angioli suoi, a' Demoni, o a coloro a' quali da Dio o dai Demoni è concessa questa podestà, quali sono i Santi, i Maghi e le Fate. Queste opere, se per sè stesse saranno considerate, maravigliose parranno, anzi miracoli sono chiamate nel comune uso di parlare. Queste medesime, se si avrà riguardo alla virtù ed alla potenza di chi l'ha operate, verisimili saranno giudicate, perchè avendo li uomini nostri bevuta nelle fasce insieme col latte questa opinione, ed essendo poi in loro confermata dai maestri della nostra santa Fede, cioè che Dio ed i suoi ministri e i Demoni e i Maghi, permettendolo lui, possano far cose sovra le forze della natura

(1) Ciò che dichiara qui il *Tasso* intorno alle Divinità dei Gentili, non infirma punto l'opinione da noi spiegata sopra l'uso delle cose mitologiche, e corroborata dall'autorità del *Tasso* medesimo; nè egli si contraddice; poichè altro è l'adoperar la mitologia per figura retorica e per ornamento, ed altro è l'adoperarla per machina principale del poema, che noi pure, generalmente parlando, disapproviamo.

meravigliose, e leggendo e sentendo ogni dì ricordarne nuovi esempj, non parrà loro fuori del verisimile quello che credono non solo esser possibile, ma stimano spesse fiate esser avvenuto, e poter di nuovo molte volte avvenire. Si come anco a quelli Antichi che viveano negli errori della lor vana religione, non doveano parer impossibili que' miracoli che de' lor Dei favoleggiavano non solo i poeti, ma l'istorie talora. Ma di questo modo di congiungere il verisimile col maraviglioso privi sono que' poemi ne' quali le Deità de' Gentili sono introdotte, siccome all' incontro commodissimamente se ne possono valere que' poeti che fondano la lor poesia sovra la nostra religione. Questa sola ragione, a mio giudizio, conclude che l'argomento dell'Epico debba essere tratto da istoria non Gentile, ma Cristiana od Ebreja. Aggiungasi che altra grandezza, altra dignità, altra maestà reca seco la nostra religione così ne' Concilj celesti ed infernali, come ne' pronostici e nelle cerimonie, che quella dei Gentili non porterebbe; ed ultimamente chi vuol formar l'idea d'un perfetto cavaliere, come parvè che fosse intenzione d'alcuni moderni scrittori, non so per qual cagione gli nieghi questa lode di pietà e di religione, ed empio ed idolatra ce lo figuri. Che se a Teseo, o s'a Giasone, o ad altro simile, non si può attribuire, senza manifesta disconvenevolezza, il zelo della vera religione, Teseo e Giasone e li altri simili si lascino, e in quella vece di Carlo, d'Artù, e d'altri somiglianti si faccia elezione. Taccio per ora che dovendo il poeta aver molto riguardo al giovamento, se non in quanto egli è poeta (chè ciò come poeta non ha per fine), almeno in quanto è uomo civile e parte della repubblica, molto meglio accenderà l'animo dei nostri uomini con l'esempio de' cava-

lieri fedeli, che d'infedeli, movendo sempre più l'esempio de' simili, che de' dissimili, ed i domestici che li stranieri (1) ».

Fin qui il *Tasso*. Dunque le cose più rilevanti che si vanno predicando oggidì come inauditi ritrovamenti del nuovo sistema, ce le sapevamo già da secoli; e non era bisogno che d'oltremonti le si facessero scendere nell'Italia per distenebrare e illuminare li intelletti della presente generazione.

Nondimeno se giova per varj titoli di trattar soggetti recenti e che ricevano in sè la storia de' nostri costumi e delle opinioni dell'età nostra, ciò non toglie che li Italiani non possano ancora con fiducia di buon successo far rivivere nelle lor carte la memoria de' Greci. Non sono stranieri i Greci in questa terra; noi tutto giorno udiamo la lor voce ne' loro scritti immortali; noi tutto giorno miriamo i capolavori del loro scalpello; noi abitiamo parecchie contrade che furon già la casa de' loro eroi; noi respiriamo quell'aura stessa che bebbe-ro e *Teocrito* e *Pitagora* e *Archita* e *Filolào* e *Zèusi* e tanti altri che vivranno maisempre nell'istoria. Se dunque l'odierno poeta saprà bene scegliere ne' fatti di tanto celebri ospiti, non v'ha dubbio che gli riuscirà di svegliare nell'animo degli uomini nostri altissimi sentimenti di virtù e di nobile emulazione. Che poi diremo delle cose che riguardano i nostri progenitori, li antichi Romani? Ovunque tu volga lo sguardo, ti si presentano le loro venerande immagini; non puoi calcar questo terreno, se non passi sovra la tomba d'alcuno di que'magnanimi; e il sangue che ti bolle nel cuore, t'avverte a ogni ora che discendi non già da' Barbari che diedero morte alla tua patria, e che

(1) *TASSO*. Discorso 1.^o dell' *Arte poetica*.

ne dispersero le membra lacerate, e che s'ingojaron tutto il suo patrimonio; ma sì bene da quelli eroi che dal Campidoglio levavano in ammirazione tutto l'Universo. Procacci dunque il poeta di trasportarla nostra fantasia a que' luminosi tempi di valore e di gloria, ne faccia ire altieri della dignità di nostra origine, e (senz'aver uopo di ricorrere al maraviglioso soprannaturale del Gentilesimo, dacchè ne potrebbe ridondare inverisimilitudine, come opina il *Tasso*, e assai già bastando il maraviglioso naturale), non che muovere fortemente e interessare il lettore italiano, fors'anche gli sarà sprone ad emulare i suoi grand'avi in ogni opera d'ingegno, di virtù e di coraggio.

Ma i poeti d'ogni nazione videro ancora che l'uomo è sempre lo stesso, sempre mosso dalle medesime passioni, sempre soggetto alle medesime debolezze, sempre agitato dalla sorte, in qualunque secolo ed in qualunque parte egli si viva. Làonde non dubitarono punto, che, offerendo l'immagine sincera di esso uomo, indipendentemente da qual riguardo si sia di tempo, di luogo e di relazione, egli dovesse pur sempre tirare a sè lo sguardo e l'attenzione altrui, e operar l'educazione della nostra parte morale. Con questo intendimento e *Shakespeare*, e *Calderon*, e *Goethe*, e *Schiller*, e *Corneille*, e *Racine*, e *Voltaire*, e il *Metastasio*, e l'*Alfieri*, e il *Monti*, ed altri che taccio per esser breve, attinsero dalla istoria greca, romana, e d'altri popoli separati lungamente da essi per ispazio di tempo, per lontananza di patria, e per diversità di costumi, parecchi soggetti delle lor tragedie; nè certo andò svanito l'effetto di tal disegno; imperciocchè ben poco rileva allo spettatore che l'uomo presentatogli sia chiamato piuttosto Achille che Rinaldo, piuttosto Bruto che Tell, piuttosto

Orosmane che Filippo; egli vede in quello il suo simile, e tanto gli basta per dover piangere alle sue sventure, esultare a' suoi trionfi, detestar le sue colpe, infiammarsi alle sue virtù. Non altrimenti avviene che le statue del bel secolo d'Alessandro vivono tuttora nell'ammirazione universale; e l'Ebe e la Venere del Canova insieme con esse incanteranno mai sempre li sguardi della posterità (1). Che se il *Tasso* a' giorni suoi, e alcuni Critici alemanni oggidì raccomandano di preferire i soggetti dedotti dalla cavalleria, egli è perchè il primo scriveva in tempi che correato per tutte le bocche quelle istorie, e il lungo uso non le avea per ancora affievolite e presso che spente nella curiosità del popolo, siccome veggiamo essere avvenuto in questa età; ed i secondi li raccomandano tuttavia, perchè non posseggono finora poema niuno che tolga ad altri la speranza di far meglio, ed anzi in questo campo non è stato messo da loro che il primo taglio. Laonde possiamo argumentare infino ad ora, non sempre tutto quello che sta bene a' Tedeschi, del pari star bene agl'Italiani; e quindi giammai non mi farò io capace delle sentenze di coloro i quali stimano che ogni cosa stata detta o praticata dagli stranieri, si debba ricevere a chius'occhi da noi ed averla per ottima e preziosa. Ma sopra tale errore ci verrà l'occasione di parlare innanzi più distesamente.

Movendo dal principio che debba la poesia d'oggi porre suo fondamento sopra le sole opinioni e le sole consuetudini moderne, i nuovi Critici avvisano che dannar si debba conseguentemente a

(1) Ho già toccato questo punto di disputa nelle *Note al Corso di Letter. drammatica* del sig. SCHLEGEL., T. II, f. 283 e seguenti; onde qui tralascio le cose dette allora per ischivar le ripetizioni, e non abusar l'indulgenza de' lettori.

perpetuità d'esiglio la mitologia degli Antichi. Già nel Cap. VI abbiám procurato di mitigare alquanto sì dura sentenza; ed ora ci farem lecito di soggiungere che il poeta non solo dovrà far uso necessariamente del maraviglioso mitologico qualunque volta dia mano a una tradizione pertinente alla credenza religiosa de' Greci, affinchè la maniera di trattare il soggetto s'accordi col soggetto medesimo; ma che gli corre l'obbligo di valersene ancora, sebbene con maggior parsimonia, quando gli piaccia di ritrarre le cose relative al principio del medio-evo: imperciocchè di quei tempi la religione cristiana non avea per anche sì distrutto nella mente del popolo li errori tramandati da' Gentili, che più non rimanesse vestigio alcuno della vecchia idolatria. Questa considerazione non isfuggì dalla perspicacia di SHAKESPEARE, il quale nel *Macbeth*, mescolando insieme le antiche superstizioni con le moderne, introduce Ecate a presedere agl'incantesimi delle Streghe: ed a questa considerazione medesima io vorrei che facessero altresì ragione i Novatori, i quali pretendono che la nostra poesia debba in assoluta guisa differire da quella degli Antichi, per esser derivata da una religione al tutto spirituale, laddove, secondo essi, al tutto materiale era la religione de' primi. E pure è certo che a' tempi che nacque la poesia moderna, il Cristianesimo non aveva ancor fatto sparire al tutto le favole pagane, e perciò non poteva esercitare sulla poesia ispirata da esso quella influenza sì direttamente contraria allo spirito del poetar greco e latino, che viene da loro presupposta, e sopra cui si travagliano di edificare il loro sistema. Si leggano li antichi Trovatori, e, tuttochè lo studio de' Classici fosse allor trasandato, si vedrà com'essi pure abbellivano i loro versi con immagini

ed elocuzioni mitologiche (1). Del resto, mentre che i suddetti Novatori si pigliano tanto a cuore d'abolir fino alla memoria della mitologia, è bello a rincontro il sentire il sig. *Schlegel*, corifeo della loro scuola, a raccomandarla per soggetto della nostr'Opera in musica (2). Ma non è maraviglia: essi hanno la disgrazia di non poter sempre andar d'accordo nè pure fra loro.

Le cose fin qui discorse si riferiscono solamente all'intimo spirito della moderna poesia: e, come s'è potuto vedere, non sarebbe difficile che i Novatori si riedessero, in questo particolare, del loro sprezzo per l'antica scuola; giacchè le dispute insorte dipendono piuttosto dall'ambiguo linguaggio usato da essi, e da soperchia voga di abbattere le teoriche ricevute finora, che da totale disparità di sentimenti: ma per quanto riguarda la forma che al parer loro si dee vestire questo spirito, siam di lungi dal credere che ci abbia speranza di venir così di leggieri a concordia. Avanti però che ci mettiamo per questo nuovo laberinto, è uopo avvertire che i primi Critici, i quali dissero dover la poesia moderna assumere una forma differente da quella della poesia antica, sono Tedeschi; dotati di grande ingegno, e zelatori caldissimi della gloria letteraria del loro paese. E' videro che i Francesi particolarmente negavano i loro elogi alle più belle produzioni alemanne, per questa sola cagione che non erano in esse rispettate le regole della vecchia Poetica. Sdegnati di tale affronto, e volendo pur giustificare le licenze che veniamo rimproverate a' più splendidi lumi della Germania, vol-

(1) A. W. SCHLEGEL *Observations sur la Littérature provençale.*

(2) *Corso di Letter. dram.* T. II, f. 16.

sero l'occhio subitamente agl'inglesi ed agli Spagnuoli; e, trovando appresso de' loro insigni poeti le licenze medesime, ne trassero ampio argomento per dare a intendere che l'indole di questi tre popoli avea loro dettato certe norme, le quali, sebbene diverse da quelle seguite da' Greci e da' Latini, dagl'Italiani e da' Francesi, erano tuttavia fondate parimente nella natura, e degne a costituire un nuovo codice di precetti poetici, non solo così pregevole come l'antico, ma eziandio più conforme alla ispirazione poetica de' nostri tempi. La causa ch'è toglievano a difendere, presentava per certo difficoltà gravissime; nondimeno, se non riuscì loro di tutte superarle con egual successo, ottennero, non che altro, d'ammaliare in modo i lettori, che per fino alcuni Italiani diedero nel laccio teso da essi, e di buona fè si consigliarono d'inseguarci essere tempo oggimai di svestire la nostra poesia delle belle forme sue proprie, e di farle togliere in presto le straniere. Incauta per lo meno dee sembrare sì fatta impresa; ma coloro che se l'hanno recata sopra di sè, l'hanno fatto con tanta apparenza di raziocinio, che l'opinione loro sta per metter radice, nè potremmo noi passarcene tacitamente, senza defraudar li studiosi d'una dottrina ch'essi hanno diritto di conoscere, a fine di cavarne vantaggio se v'ha dentro cosa alcuna di buono, o di rifiutarla s'ella strascina per vie torte e pericolose ad incerta meta.

I nuovi Critici adunque pretendono che solo può convenire alla poesia moderna, o, come lor piace chiamarla, romantica, quella forma organica dentro a cui si scorga un continuo avvicinamento delle cose più disparate, il verso accanto alla prosa, il serio insieme col giocoso, il disordine e la connessione, e in fine il manifesto deviamiento da tut-

te le regole praticate dagli Antichi. Per sostenere sì fatta proposizione, essi affermano primieramente che i popoli moderni, illuminati dalla cristiana dottrina, hanno il profondo sentimento d'una internadisunione, d'una doppia natura nell'uomo, — l'una caduca, l'altra immortale, — d'una divisione fra due mondi, — quello de' sensi, e quello dell'anima; e che perciò la forma organica della loro poesia debb'essere di necessità l'esteriore significativo di tal sentimento, o vogliam dire la fisionomia espressiva di quanto succede negli abissi del nostro cuore: ma negli abissi del cuor nostro non regnano che idee di disunione, di cose fra loro opposte, d'impossibilità a conseguire un bene perfetto se non che in un altro mondo, di contrarietà a tutta quanta la credenza degli Antichi; dunque la nostra poesia, facendo ritratto dal cuore, non dee manifestare che disunione di parti, che disparità d'oggetti, che trascuranza di perfezione, che il rovescio di tutto quanto aveano li Antichi per vero e indeclinabile.

Ma per sottile che possa apparir questo ragionamento, io non veggo, innanzi a tutto, perchè li uomini nostri, all'incontra, essendo sempre spinti dalla religion loro a volgere il pensiero all'Eterno, che è la vera perfezione, non debbano in sè ricevere un tal sentimento, ed esprimerlo nelle opere loro. Ed oltre a ciò, il primo sentimento che anima l'artista, e che soffoca ogni altro ad esso contrario, non è forse quello di figurare un tutto sì perfetto, che non è possibile di trovar l'eguale nelle produzioni individuali della natura? Ed a che dunque staremmo a porre tanto studio in questo Bello ideale, se dovessimo fuggire di significarlo e di dargli quell'armonia esteriore che è l'indelebile suo carattere? In secondo luogo, io non posso

rendermi persuaso come mai le accidentali tendenze dello spirito debbano permutare la forma organica d'un corpo; imperciocchè, se così fosse, anco le forme organiche dell'uomo virtuoso dovrebbero essere differenti da quelle dell'uomo scelerato; le forme organiche de' Gentili dovrebbero essere differenti da quelle de' Cristiani. Finalmente io non comprendo per qual necessità non abbia il poeta a toglier via da' suoi lavori quelle imperfezioni in cui lo facesse cadere a mal suo grado l'influenza della religion sua. Se dovessimo ammettere il principio stabilito da cotesti Critici, saria pur forza che ancora in tutte le altre arti egli esercitasse la medesima prepotenza; ed allora l'architettura massimamente e la scultura dovrebbero rinunziare a tutte le condizioni per le quali da tanti secoli sono ammirate e tenute in altissima stima. Ma chi dicesse alcuna cosa di simigliante a questo, non fareb'egli segno d'aver bisogno non che d'elleboro, d'esorcismo? Del resto i detti Critici, per troppo pretendere dal vigore della religion nostra, non s'arrossiscono di ridurne al partito di que' popoli, credo i Cinesi (salvo il vero), a' quali è vietato altresì di tentare il perfezionamento delle lor manifatture, per aversi fitta in capo la superstizione che s'oltraggia la Divinità con arrogarsi d'usurpare il primo de' suoi attributi. Questa pertinacia in volere al tutto sceverare la poesia moderna dall'antica, li mena pure ad esagerar la differenza che è dalla nostra religione a quella de' Greci. Chiunque per altro metta solo un guardo in *Omero*, vi riscontrerà chiarissima analogia ne' capi più essenziali. Di fatto, noi teniam per fede che Iddio è uno, immenso, infinito, e produttore di ogni effetto; e tal più volte si pare eziandio nella *Iliade* il sommo Giove, specialmente quand' egli spiega

le sue forze sopra tutti i Celesti, come in quel celebre luogo della catena d'oro da lui sospesa d' in su l'Olimpo infino alla terra (*Lib. VIII*). Noi riconosciamo una Provvidenza eterna che regola tutto e che a tutto presiede; e simile idea traluce spessissimo nei due grandi poemi omerici, siccome fu distesamente provato dal sig. *Rollin* (1). Noi sappiamo che l'anima è immortale; e bisognerebbe esser ciechi (prosiegue a dire il medesimo scrittore), per non ravvisar da per tutto in *Omero*, che l'opinione dell'immortalità dell'anima era pure ai suoi tempi un'opinione dominante, universale, anticamente ricevuta. Noi dubitar non possiamo che l'uom virtuoso sarà premiato, e il reo punito in un'esistenza futura; e che tal fosse ancor la credenza de' Gentili, ognun se'l vede leggendo soprattutto il libro XI dell'*Odissea* ed il VI dell'*Eneide*, ove si narra d'Ulisse e d'Enea che scesero vivi all'Inferno per decreto divino, e furono testimonj della sorte colà riservata a'buoni ed a'malvagi(2). Se dunque i Greci, al par di noi, riconoscendo un

(1) *Traité des études*, T. I, in fine.

(2) « Si legge in *Plutarco* che son tre le purghe con le quali l'anime son purgate. Alcune sono punite nel corpo; che è brevissimo supplizio, e dato con maniera mansueta: altre, la cui sceleraggine è maggiore, son punite dopo la morte dal demonio: e quelle che affatto sono immedicabili, son rapite alla pena dalla Furia ministra d'Adrastia, la quale è la figliuola di Giove e della Necessità. Nè questa dottrina è molto diversa da quella che i nostri Teologi ne insegnano delle pene del Purgatorio e dell' Inferno: perchè le prime purgano l'anime de' peccati, con l'altre sono castigati eternamente coloro ai quali per impenitenza di spirito non fu perdonato. » (*TASSO Let. poet.*) — « L' idea melanconica d'una seconda vita, in cui sono punite le colpe della prima, si trova in tutte le religioni, ond'è passata in tutte le poesie. » (*GINGUENE Hist. lit. Ital.* T. II, p. 18).

Dio supremo, venerando la Provvidenza, temendo l'eterne pene, o sperando in una felicità avvenire, e non essendo circoscritti così ne' termini di questa vita, che a quando a quando non rivolgersero pur la mente a un altro mondo, poterono lasciar lavori in ogni guisa perfetti; con qual presunzione ci si verrà a dire che a noi sia tolto di fare altrettanto, per questo solo che la religion nostra è più severa, più pura, più profonda, e meno attacca l'uomo alla vita mortale? E se noi vediamo che *Dante*, il *Petrarca*, il *Tasso* e i loro compagni hanno saputo accozzare i due generi in un solo, essere *classici* nel beninsieme dell'opere loro, e *romantici* nella dipintura de' costumi e degli affetti, concepire nello spirito de' Moderni, ed eseguire nello spirito dell'Antichità, presentare in somma l'armonico accordo delle forme organiche de' Greci coll'ispirazione de' tempi nostri, avremo noi dunque da biasimarneli e tenerli per ribelli alla forza della religione e della coscienza? Certo è che il principio ammesso da' nostri Critici ne dovrebbe far trascorrere a tale sentenza; ma certo è pure che non vi sarebbe nulla di più assurdo e di più pazzo. Ora, se innanzi a' nominati poeti ammutiscono tutte le nazioni comprese di maraviglia, per quale strano capriccio vorremo noi fuggire il sentiero ch'essi ne hanno additato da camminare all'immortalità? Forse che un altro se n'è scoperto, più spedito e più sicuro? In breve il vedremo.

Ma i Novatori si fortificano d'un secondo argomento, e dicono: Nell'Universo non ci ha veruna forza primigenia la quale non sia capace di dividersi e d'operare in direzione opposta; i movimenti degli enti animali si spiegano per mezzo del giuoco degli organi, ora eccitati ed ora rilassati; da per tutto non si vede che dissonanze e

consonanze, contrasto ed accordo: dunque il poeta romantico imita la natura, offrendo l'immagine di questa maniera tenuta da essa nelle sue operazioni. Io credo per altro che simili cose possano bene aver luogo, siccome veggiamo di fatto, in un gran quadro poetico, qual si è l'epopeja, senza che la forma organica ne patisca per questo alterazione nessuna in quanto alle proporzioni, all'ordine, all'armonia di ciascuna parte col tutto. Il Tasso penetrò già molto addentro in tale quistione, e ne fia qui di grande soccorso l'autorità sua.

« La natura (egli dice) è stabilissima nelle sue operazioni, e procede sempre con un tenore certo e perpetuo, se non quanto per difetto ed incostanza della materia si vede talor variare, perchè, guidata da un lume e da una scorta infallibile, riguarda sempre il buono e il perfetto; ed essendo il buono e il perfetto sempre il medesimo, conviene che 'l suo modo di operare sia sempre il medesimo. Opera della natura è la bellezza, la quale consistendo in certa proporzion di membra, con grandezza convenevole e con vaga soavità di colori, queste condizioni che belle per sè stesse una volta furono, belle sempre saranno, nè potrebbe l'uso fare che altrimenti paressero; sì come all'incontra non può far l'uso sì che belli pajano i capi aguzzi o i gozzi fra quelle nazioni ove si fatte qualità nella maggior parte degli uomini si veggiono. Ma tali in sè stesse essendo l'opere della natura, tali in sè stesse conviene che siano l'opere di quell'arte che, senza alcun mezzo, della natura è imitatrice. E per fermarci nell'esempio dato, se la proporzion delle membra per sè stessa è bella, questa medesima, imitata dal pittore e dallo scultore, per sè stessa sarà bella; e se lodevole è il naturale, lodevole sarà sempre l'ar-

tificioſo che dal naturale dipende. Di quì avviene che quelle ſtue di *Prasſitele* o di *Fidia* che ſalve dalla malignità de'tempi ci ſono reſtate, così belle pajono ai noſtri uomini , come belle agli Antichi ſoleano parere; nè il corso di tanti ſecoli o l'alterazione di tante uſanze coſa alcuna ha potuto ſcemar della loro dignità. Ma mentre vogliono alcuni nuova arte ſovra nuovo uſo fondare, la natura dell'arte diſtruggono , e quella dell' uſo moſtrano di non conoſcere. E quanto alla varietà (egli proſiegue) , io per me e neceſſaria la ſtimo, e poſſibile a conſeguire; perocchè , sì come in queſto mirabile magiſterio di Dio , che mondo ſi chiama, il cielo ſi vede ſparſo o diſtinto di tanta varietà di ſtelle , e , diſcendendo poi giuſo di mano in mano, l'aria e 'l mare pieni d'uccelli e di peſci, e la terra albergatrice di tanti animali, così feroci come manſueti, nella quale e ruſcelli e fonti e laghi e prati e campagne e ſelve e monti ſi trovano, e quì frutti e fiori, là ghiacci e nevi, quì abitazioni e culture, là ſolitudini ed orrori, con tutto ciò uno è il mondo che tante e sì diſerſe coſe nel ſuo grembo rinchiude, una la forma e l'eſſenza ſua, uno il modo dal quale ſono le ſue parti con diſcorde concordia inſieme congiunte e collegate; e non mancando nulla in lui, nulla però vi è di ſoverchio o di non neceſſario: — così parimente giudico che da eccellente poeta (il quale non per altro divino è detto , ſe non perchè , al ſupremo Artefice nelle ſue operazioni aſſomigliandoſi, della ſua divinità viene a partecipare) un poema formar ſi poſſa , nel quale, quaſi in un picciolo mondo, quì ſi leggano ordinanze d'eſerciti , quì battaglie terreſtri e navali, quì eſpugnazioni di città, ſcaramucce e duelli, quì gioſtre, quì deſcrizioni di fame e di ſette, quì incendi , quì prodigi; là ſi trovino concilj

celesti ed infernali, là si veggiano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità, là invenzioni d'amore, or felici, or infelici, or liete, or compassionevoli; ma che nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie contenga, una la forma e la favola sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte, che l'una l'altra riguardi, l'una all'altra corrisponda, l'una dall'altra necessariamente o verisimilmente dipenda, sì che, una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini. Questa varietà sì fatta tanto sarà più lodevole, quanto recherà seco più di difficoltà; perocchè è assai agevol cosa e di nissuna industria il far che in molte e separate azioni nasca una gran varietà d'accidenti; ma che la stessa varietà in una sola azione si trovi, *hoc opus, hic labor est*. In quella che dalla moltitudine delle favole per sè stessa nasce, arte o ingegno alcuno del poeta non si conosce, e può essere a'dotti ed agl'indotti comune; questa totalmente dall'artificio del poeta dipende, e, come intrinseca a lui, da lui solo si riconosce, nè può da mediocre ingegno essere asseguita. Quella in somma tanto meno diletterà, quanto sarà più confusa e meno intelligibile; questa per l'ordine e per la legatura delle sue parti non solo sarà più chiara e più distinta, ma molto più porterà di novità e di meraviglia (1). »

Egli parrebbe che star dovessimo contenti a questa definitiva sentenza, pronunziata da uomo che a'precetti seppe unire con tanta eccellenza la pratica, mentre i Novatori si restringono a dettar teorie, e lasciano ad altri la cura del mandarle ad effetto; nondimeno possiamo ancor mirare si-

(1) TASSO, *Dell' Art. poet.* Disc. III.

mile materia in altra veduta. Il regno della natura, non v'ha dubbio, è pieno di dissonanze; ma, stante l'immenso spazio di luogo e di tempo in cui si muovono le sue produzioni, la grandezza dell'une non lascia quasi comprendere la picciolezza dell'altre; li oggetti più magnifici e più sublimi attirano a sè tutta l'attenzione, sì che l'occhio non può nel medesimo tempo ricever l'impressione dei vili, e notar la sproporzione che è da' primi a questi ultimi; li angoli si perdono; le dissonanze si confondono; le cose più disparate ritrovano finalmente certi punti di contatto e si uniscono insieme; e da questo incessante rivolgimento della materia risulta la concatenazione degli effetti e il perfetto accordo del tutto. Ora il poeta, il quale non possiede li stessi mezzi della natura (ciò sono l'immensità dello spazio, l'eternità del tempo, e la continua successione del moto), non tenterà mai d'emularla in così smisurato magistero, che non palesi la sua impotenza; e in vece d'un tutto, avente principio mezzo e fine, non offrirà che un picciolo frammento della prospettiva dell'Universo. Che dovrà dunque far egli? Disperando di parreggiar la natura nella sua bellezza universale e infinita, egli dovrà in certo modo vendicarsene col superarla nella bellezza d'un tutto particolare e circoscritto; e quindi limitarsi a raccogliere quella sola quantità di cose che si possono abbracciar dall'occhio della mente, giusta la mole dell'opera intrapresa, e disporle con tale convenevolezza di varietà, con tale assetto di proporzioni, d'ordine, di simmetria, con tale celerità di progresso, che le impressioni degli oggetti diversi vengano a mescolarsi in una sola, e « l'anima (come dice il *Parini*), sorpresa dalla bellezza del corpo intero, sia costretta d'esclamare con l'espressione del

piacere e della maraviglia : Oh Dio , che bella cosa (1) ! » Ed in questo ancora egli avrà per maestra la natura medesima , la quale appunto va sempre levando via le discordanze a mano a mano ch'ella restringe i termini dello spazio , del moto e della durata delle sue produzioni più nobili ; e quindi nel corpo umano ella fa pompa d' uu'armonia di parti e d'una perfezione del tutto, scevro di qual si sia eterogeneità, che non presentano l'eterne spalle degli Appennini. Io per me credo non sarebbe sproporzionato paragone il dire che ogni composizione poetica è come una repubblica, in cui tutti i cittadini d'intorno al capo supremo concorrono, per quanto è in loro, al bene comune; e chi solo vive per sè o intorbida la generale armonia, si merita d'essere escluso da sì bell'ordine sociale.

Del rimanente , quella simmetria (prendendo tal vore nel suo significato più esteso d'armonica correlazione delle parti con li oggetti , e degli oggetti col tutto), quella simmetria , io dico, che noi desideriamo , e lodiamo cotanto nelle opere dell'arte, e che da'Novatori è cotanto spregiata, è un'idea la quale si di buon'ora si sculpisce nel cerebro umano, che l'avremmo quasi per istinto, se l'analisi filosofica non ne chiarisse l'origine. E realmente l'uomo appena nato acquista tale idea per mezzo degli organi della vista e del tatto , e viva sempre la conserva dentro di sè, fuorchè , crescendo in età, non si trovi avvolto da straordinarie circostanze che vengano a cancellarla. Ma l'uomo italiano , per l'opposito, mirando sempre intorno a sè oggetti che la rinfrescano continua-

(1) *Principj delle Belle lettere*, f. 71.

mente, come sono dall'una parte il regolare avvicinarsi delle stagioni, la giusta temperie degli elementi, l'ordine costante con cui la natura comparte i suoi benefizj sopra questo suolo privilegiato, — dall'altra tanti monumenti dell'arti, ereditati da' nostri maggiori, o lavorati da' presenti, e tutti condotti secondo il sistema delle proporzioni, e secondo la saggia economia de'materiali, — e per ogni dove equabile tenore di costumanze, e sana congruenza di civili discipline, vi fa dentro tale un abito, ch'ella diventa natura. L'uomo italiano adunque non potrebbe rinnegare i principj di proporzione, di regolarità, di simmetria, d'accordo, senza che a un tratto degenerasse pure da sè stesso. L'uomo italiano, quando ordina l'opere dell'arti a cotesta forma, non fa che ripetere con altre serie di fibre ciò ch'egli percepì sin dalle fascie in poi coll'organo della vista e del tatto, o di altro come che sia: e quindi veggendo noi le produzioni de'nostri più grandi poeti vestite di essa, non possiamo già dire ch'elli abbiano imitati li antichi; ma più giusti saremo, dicendo che secondarono quel medesimo impulso secreto della natura onde li antichi furono mossi parimente. Che se taluno perfidiasse con tutto ciò nel negare ai poeti nostri questa facoltà di penetrare il senso de' suggerimenti della natura, e pur gli riuscisse di farne toccar con mano non altro essere la teorica loro, che schietta imitazione delle antiche cose, avremmo sempre da lodare almeno il loro squisito giudizio che seppe discernere in esse le vere forme del Bello e farsele proprie: e tanto sarebbe stolido chi sdegnasse d'approvarle per essere state rinvenute in prima da altri, quanto stolido sarebbe quel nocchiere che a' di nostri volesse far senza della bussola, perchè ne fu scoperto l'uso

più secoli addietro. Nè colui si dia a intendere di far obbiezione di grave momento, il quale dicesse dover nuocere questo invariabile sistema di forme organiche alla novità che sì fortemente rapisce li animi col suo prestigio; imperocchè la novità si vuol trovare nella tessitura de' nodi della favola, ne' suoi scioglimenti, nel ritratto delle passioni, nell'arte di traporre li episodi, nella vivezza del descrivere, nel maneggio de' vocaboli e del verso, e in altri simili particolari; ma chi la ricerca fuor di questi termini, e conculca i canoni fondamentali del disegno e della composizione, e, tenendosi da più d'un *Dante*, d'un *Tasso*, d'un *Alfieri*, d'un *Parini*, d'un *Monti*, si vergogna di ricalcitrare le poste degli antichi maestri, avanti che ottener voce di nuovo e d'*originale*, sarà schernito da' ben veggenti per istrano e frenetico, siccome avvenne a quelli sbrigliati ingegni che diedero nome al seicento; i quali tuttavia, per dir vero, peccarono più nella proporzione delle forme individuali e nel colorito di certe immagini, di quel che sia nella ordinazione dell'intero: tanto ancora poteva in essi l'arcana voce della natura, e l'abito fatto nella lettura de' buoni. Nè sola la poesia, ma la pittura, l'architettura e la musica diedero alla lor volta esempj simili di corruzione di gusto per cieca smanìa di strafare e di segregarsi dal comune; e allor soltanto ritornarono in onore, quando elle s'accorsero ch'era uopo ricondursi alle norme antiche.

Ma noi dicevamo che l'idea della simmetria, ricevuta infin nella cuna, può talvolta essere cancellata dalla continua presenza di straordinarie circostanze opposte ad essa. Ora circostanze sì fatte ingombrarono li Italiani allorchè i Barbari vennero a sconvolgere tutte le cose nostre; e quin-

di non è da stupire che le produzioni di quei tempi infelici portassero l'impronta della rozzezza, della irregolarità e del disordine: ma li sforzi dei secoli posteriori, che mirarono tutti a far disparire le tracce della vandalica tempesta, a rilevare la patria e a ritornarla, per quanto era possibile in un concorso di cose tanto nuove, alla primiera civiltà, dovettero di mano in mano raderè ancor dalla poesia quella brutta impronta, e ridurla in quel sesto di proporzioni, d'ordine e d'armonia; che andava ricuperando la società, e che dà segno della cultura d'un popolo.

Circostanze diverse, ma nonpertanto contrarie similmente all'idea della simmetria, nel significato collettivo da noi ricevuto, circondavano li Inglesi a' tempi di *Shakespeare*, e li Spagnuoli a' tempi di *Lope de Vega* e di *Calderon*. I primi viveano il più della vita in mezzo alle nebbie, alle procelle, alla diversità de' costumi, alla furia della licenza; l'ingordigia dell'oro spegneva in essi ogni delicato sentimento, e l'ubbrachezza addormentava i loro sensi e la loro anima: i secondi aveano sempre davanti agli occhi l'atroce spettacolo della caccia del toro, dei duelli, di tutto quanto in somma ha di più contrario al misurato andamento della natura il fanatismo, l'intolleranza, la barbarie, il falso punto d'onore. Ora le fibre di popoli tali debbono essere indurite, e incapaci a ricevere le dolci impressioni di quel Bello, tanto sentito da' Greci e dagl' Italiani; per iscuoterli è uopo di colpi gagliardi, d'immagini gigantesche, d'oggetti d'orrore, di stravaganze, di rapidi passaggi di sensazioni, di cose fuor delle leggi della natura. I loro poeti adunque, o signoreggiati dall'influenza che operava sugli animi dell'universalità, o pure s'avvisando che a conseguir l'ap-

plauso e l'amore della propria nazione era forza secondare il suo genio, dovettero ordire quei loro componimenti in cui sono così rari i vestigi delle belle forme sviluppate dallo spirito della poesia greca, latina e italiana. E il medesimo dee pur succedere appresso di qual altro popolo si sia che porti i pesi di cagioni esterne, d'occasioni e di contingenze simiglianti a quelle de'sopra accennati. Laonde noi ci guarderemo del biasimare ciò che piacque in altri tempi, o che piace ancora oggigiorno fuor d'Italia; imperocchè, siccome il fine di tutte le belle arti è di signoreggiare e interessar l'anime altrui, così chi riesce ad ottenere questo fine, sarà sempre degnissimo di lode, fatto ragione a' suoi tempi ed alle sue circostanze: d'altra parte li Inglesi, li Spagnuoli e i Tedeschi vantano poeti altissimi, e avremmo il torto di vilipenderli per non trovare nelle opere loro una perfetta simiglianza colle nostre; anzi noi dobbiamo studiare attentamente anche in essi, giacchè l'uman cuore è sempre il medesimo per tutto, e non v'ha dubbio ch'eglino ne svolsero le pieghe più profonde con maravigliosa destrezza: ma dovremo pur sempre aver mente che non tutto quello che si conviene a' loro abiti e al loro gusto, può convenirsi del pari al popolo nostro che ha gusti ed abiti tanto diversi, perchè vive sotto un cielo tanto differente, fra costumi tanto opposti, in mezzo ad oggetti tanto dissimili; e soprattutto porremo ogni cura che non venissimo a imbastardire la nostra poesia con farle assumere forme esotiche e traviate da quel primo tipo che stampa natura nell'umano intelletto, e che l'uomo italiano fortunatamente conserva inalterato, perchè tutto concorre intorno a lui a renderne ognor più profondo il suggello.

A ogni modo, se noi volessimo proporci un modello di questa violazione quasi perpetua de' principj fondamentali osservati da' Greci e da' Latini, da' Francesi e dagl'Italiani, — violazione che tanto piace ai Novatori, — noi l'avremmo, e splendidissimo, in casa nostra, senza che ne fosse bisogno di cercarlo altrove, e questo sarebbe l'*Orlando furioso* dell'*ARIOSTO*. Ma conviene avvertire che un tal poema spetta ad una specie a parte, e che per conseguenza piglierebbe errore chi presumesse di ritrarne leggi applicabili a tutta la poesia in generale. Esso è un romanzo tessuto in versi, dove l'*Ariosto* si fa continuo gioco non meno de' lettori, che degli eroi ch'egli ne schiera davanti agli occhi. Questo spirito di mettere ogni cosa in deriso, ch'era pure lo spirito del suo secolo, doveva influire eziandio su la forma del suo lavoro; ed egli in fatti gliene diede una che s'accorda tanto più perfettamente con esso spirito, quanto è più bizzarra e più fuori dell'uso comune. Ma non sempre il poeta ha per fine di ridere e di scherzare; ed ogni volta ch'egli piglia da senno a trattar cose gravi e dirette a innalzar la dignità dell'uomo, è tenuto di presentarle sotto forme al tutto diverse, nobili sempre e proporzionate all'altezza del soggetto. Del resto colui che avrà letto una sola volta il *Furioso*, se pur non ama di mentire, confesserà di non averne potuto arrivare a un tratto lo spirito generale, di non aver compreso nè l'importanza nè l'ufficio di tanti organi e di tante membra, di non aver ricevuto in sè veruna impressione distinta del corpo intero; di non essere quasi mai stato sicuro d'aver penetrata la vera intenzione del poeta, di non essergli riuscito di tener dietro a tutte le sue scorribande, e d'aver riportato nella mente un ingombro

d' idee sconnesse e di sentimenti vacillanti. L' *Ariosto* è poeta sovrano, poeta forse inimitabile nella invenzione delle particolarità, nella ricchezza delle immagini, nella facondia della favella, nel padronaggio di tutti li stili, nell' arte di disegnare e colorire tutte le sue figure; egli diletta infinitamente così per tutti questi rispetti, come pe' l' continuo e variato pascolo che offre alla fantasia, e per ogni maniera di passione ch' egli sa muovere negli animi nostri: ma in quanto all' ordinazione della gran mole fabricata dal suo genio gigantesco, noi vi ravvisiamo un laberinto in che si smarrisce l' intelletto, s' impazientisce la curiosità, si stanca l' attenzione, si distruggono a vicenda li interessi. Laonde chi posto in altre occasioni dalle sue (che erano, al dir del *Gravina*, di compiacere alle nobili brigate della Corte di *Ferrara*, ov' egli cercò esser più grato alla sua dama, che a' severi giudici della poesia), e mirando ad altro scopo, e maneggiando altra materia, s' assicurasse di seguire al tutto lo stile di lui nell' architettura del suo poetico edificio, non farebbe che deviare dal fine dell' arte; e, siccome sarebbe difficilissimo ch' egli possedesse tutte le rare virtù che ne sforzano a perdonare all' *Ariosto* anche i suoi vizj, non avremmo da esso che un' immagine dell' umano delirio.

Quand' io considero meco stesso il sistema raccomandato dalla scuola novella, mi nasce un dubbio che ella miri a ridurre ogni sorta di composizione poetica a quella specie particolare che è conosciuta sotto il nome di *ditirambo*; e certo sentono del ditirambo, assai più che d' altro, alcune delle poesie che ottengono da essa li elogi più sfolgorati. Ma possibile è mai che un poeta per tutto il corso di un lungo componimento, co-

me è l'epopeja, come è la tragedia, possa di continuo essere invaso dal furor di *Bacco*, e slanciarsi a salti da un luogo ad altro come gli tocca il capriccio, e raccogliere per via tutto che gli viene tra' piedi, e stringere amicizia con tutte le persone che incontra, e prorompere in accenti d'entusiasmo a ogni oggetto che gli percuote la vista, e non prendere mai posa, e non mai s'avvedere che egli è uscito del diritto cammino, e ch'è per giungere a Vienna, quand'egli doveva andare a Roma? E se ciò pure intervenisse, chi potrebbe sostenere, oltre a pochi istanti, la foga d'un tal poeta furibondo e ubriaco? E chi, per lo contrario, non si chiuderebbe le orecchie alle sue grida, e non ne fuggirebbe l'aspetto? Io forse mi esagero soverchio contra la detta scuola; ma non è dubio che li incauti giovinetti verrebbero celeremente in sì ridicola condizione, ogni poco più che si lasciasse pigliar piede alla sua dottrina, tanto più funesta, quanto più di sotterfugi è ripiena, e di schermi e di cavilli.

Abbiamo fin qui ragionato i principj della proporzione, della regolarità, dell'ordine, dell'armonia, in generale; ma siccome i nuovi Critici si sono particolarmente gettati a condannar cotesti principj nelle opere drammatiche, è necessario esaminare adesso la famosa regola delle *tre unità* che dallo *Stagirita* infino al *Batteux* si sono predicate in simili componimenti. D'ogui tempo si mossero quistioni infinite intorno a sì fatta regola; ma tutte procedettero, al parer mio, dal non essere stata rettamente interpretata per li più de' maestri, e dall'averne in conseguenza fatto un' applicazione troppo rigorosa, anzi contraria al suo spirito medesimo. Io m'ingegnerò pertanto di far chiara l'idea che ne ho concepita; e spero che mi

riuscirà forse di conciliar le opinioni de' vecchi precettori con quelle della nuova scuola, alla quale m' accosto di buon grado nel biasimare i confini troppo angusti e troppo nocivi che una cieca superstizione aveva gran pezzo assegnati a tali unità.

Io mi comincerò dallo stabilire che in un'opera drammatica debb'essere *unità d'azione*, e ben posso tralasciar di provarne la necessità, poichè i nuovi Critici stessi la riconoscono e la richiedono. Ma un'azione può essere semplice, e può essere composta. Azione semplice è, verbigrazia, lo scoccare una freccia; azione composta è una battaglia, un assedio, una guerra, la conquista d'un Regno. È dunque evidente che l'azione composta è quella che forma il soggetto del poeta. — Ciò premesso, vediamo che cosa si era inteso fin qui per *unità di tempo*. Alcuni pretesero che il tempo fittizio dell'azione non debba eccedere il tempo reale della rappresentazione; altri assegnarono al tempo che può figurarsi trascorso in tutto il tratto d'una favola drammatica, il periodo d'un sole; ed altri finalmente si lasciarono ire a concedere uno spazio di trenta ore. Una tale incertezza nel determinare la quantità di tempo in cui dee compiersi un'azione, già dimostra che la regola di questa *unità*, così riguardata, è arbitraria e mancante di solido fondamento. Ma quanto inesatta e impropria non è pure una maniera sì fatta d'esprimersi? Ogni minima quantità di tempo è sempre divisibile in altre quantità minori; e quindi per breve ch'ella sia, non si potrà mai dire *una*, ma sarà sempre l'aggregato di molte. Io penso adunque che siccome composta è l'azione che toglie il poeta a rappresentare, così debba essere composta la quantità di tempo in cui ella si compie; e che tal quan-

tà debba essere maggiore o minore, secondo che fa bisogno verisimilmente pe' l' compimento della medesima: cioè avremo *unità di tempo* ogni volta che per virtù della fantasia potremo supporre essere trascorso in un dramma il tempo necessario verisimilmente al compimento dell' azione rappresentata. Onde si vede che queste due unità d' azione e di tempo debbono di necessità andar sempre congiunte; ed io sarei per dire che è violata l'unità di tempo in quelle opere drammatiche dove patentemente e contra tutti li sforzi della fantasia si fa succedere in breve giro d'ore un'azione che verisimilmente richiede lo spazio di più giorni per essere recata ad effetto.

Allo stesso modo io mi persuado d' avere a considerar l' *unità di luogo*. Questo termine è parimente inesatto e improprio, poichè solo conviene al punto matematico. Tuttavia per *unità di luogo* intendono alcuni il non malar mai la scena, e il continuare e finire l'azione dov'ella è principiata. Altri men rigorosi concedono che si possa cangiar la scena tra l'un atto e l'altro, e circoscrivono questo cangiamento alle diverse parti d'un tempio, d'una reggia, d'una casa, e per fino d'una intera città. Dunque la legge dell' *unità di luogo*, così riguardata, è arbitraria e incerta non meno che quella dell' *unità di tempo*. Ma non sarà più tale, se per *unità di luogo* vorremo tenere tutto lo spazio verisimilmente necessario a far muovere le diverse machine che concorrono a formar quell'azione composta che è il soggetto del poeta. Laonde questa *unità* non sarà mai violata, se non quando l'azione apparisse compiuta dentro uno spazio minore di quello che ne fa trascorrere il poeta; o piuttosto si troverebbe in questo caso violata l' *unità medesima dell'azione*, poichè sarebbero fuor

di essa quelle cose che si operassero in luoghi dove nessuno filo si vedesse da dover essere necessario all'orditura del tutto.

Pigliando le due unità di luogo e di tempo nel senso da me spiegato, potremo naturalmente giustificare *Eschilo*, il quale in una sola tragedia fa correre Oreste dal tempio d'Apollò in Delfo a quello di Minerva in Atene; — potremo giustificare *Sofocle*, il quale presenta Dejanira in Trachine, le fa consegnare al servo Lica la veste avvelenata da portare in dono ad Ercole che si trova sul promontorio Ceneo, lontano da Trachine sessanta miglia italiane o circa, e quindi riconduce in Trachine stessa il giovinetto Illo, figliuolo d'Ercole, stato spettatore de' funesti effetti di quel dono, a narrarne il caso lagrimevole a Dejanira sua madre, che poche scene avanti, alla presenza degli spettatori, avealo stimolato a correre in traccia del genitore; — potremo giustificare *Euripide* che nell'*Andromaca* fa partire di Ftia Oreste alla volta di Delfo, che ne è distante un novanta miglia italiane, gli fa quivi commettere l'occisione di Pirro con molte circostanze notabilissime e da richieder molto tempo, e ben tosto fa venire ancora in Ftia un messo a raccontar la serie di tante vicende, e dietro a costui fa pur trasportare e condurre sulla scena il cadavere di Pirro medesimo; — potremo giustificare *Aristofane*, il quale in una medesima comedia porta i suoi personaggi di terra in aria, o da questo mondo ne' profondi regni di Plutone (1). Laddove, pigliando questa legge delle unità di luogo e di tempo nel senso che la spiegano i

(1) *Pierjacoпо Martello*, il *Metastasio*, lo *Schlegel*, ec., adducono altri esempj di unità di tempo e di luogo violate nelle tragedie e nelle comedie antiche.

precettori, è uopo confessare ch'è sono in contraddizione con sè medesimi, poichè affermano d'averla cavata appunto da quelli stessi Greci che furono i primi a violarla. Che se il più delle volte la osservarono, egli è primieramente che il poterono senza difficoltà veruna, imperciocchè l'estrema semplicità de' loro soggetti vi si accomodava da sè; in secondo luogo vi erano sforzati dalla costruzione dei loro teatri e dalla continua presenza del Coro; finalmente la loro scena era disposta in modo che presentava a un tratto siti differenti, non so con quale verisimiglianza e decoro, ma certo mostrando che nè pure appresso di loro il luogo dell'azione era sempre *uno*, circoscritto e fisso: e in oltre, per ciò che riguarda l'unità del tempo, essi aveano l'occhio a tener lontano tutto quello che potesse servire ad esso di misura; sicchè faceano trascorrere all'immaginazione dello spettatore un lungo spazio di tempo, senza che egli si accorgesse dell'inganno.

Ma comunque si sia, il diritto d'allentare il duro vincolo delle unità di tempo e di luogo fu già riconosciuto molto avanti che pur ne susurrassero i nuovi Critici. *Pierjacopo Martello* avea tolto a proclamarlo nel suo Dialogo intorno alla tragedia; il *Zanotti* se n'era mostrato fautore ne' suoi Ragionamenti sulla poesia; il *Metastasio* con somma dottrina l'avea spalleggiato ne' suoi commenti alla Poetica d'*Aristotile*, e con savio accorgimento se n'era valuto in tutti i suoi drammi; il *Baretti* avealo ardentemente difeso nel suo discorso sopra *Shakespeare* e *Voltaire*; e varj Tragici di gran nome, francesi e italiani, fra' quali lo stesso *Alfieri*, l'aveano tacitamente confessato col loro esempio (1).

(1) Anche il *Blair* e l'*Arteaga* e qualche altro, non esclu-

La regola delle *unità* nel modo che io la intendo, è tanto applicabile alla tragedia e alla commedia quanto all'epopeja. Essa concede al poeta una libertà infinita: ma tuttavia se è lecito all'*Epico* di valersene ampiamente, come quello che, narrando le cose avvenute, non dee temere di rompere l'illusione facendo viaggiare il suo eroe da un luogo ad altro, ed eseguire imprese da richiedere molta lunghezza di tempo; il Tragico o il Comico, per opposito, avrà cagion di pentirsi qualunque volta non si ponga da sè stesso volontariamente un freno, dovendo presentare la favola in azione davanti al severo giudizio dell'occhio, il quale s'offende prestamente alla inverisimiglianza de' troppo repentini tragitti, e alla contraddizione fra la durata del tempo e lo spazio trascorso per vedere i diversi fili della tela drammatica. Vero è che lo strignersi dentro a confini troppo corti di luogo e di tempo sforza il poeta a trasandare bene spesso negli avvenimenti e ne' caratteri la verità della gradazione e la delicatezza de' trapassi; a narrar freddamente quei fatti che sono intervenuti altrove o in altro tempo, in vece d' esporli senza mezzo a' nostri sguardi, ad escludere non poco di quella varietà e di quella pompa che reca tanto diletto; e in fine a sminuire il maestoso spettacolo d'una grande impresa con farla nascere e terminare nel recinto d'una stanza e in uno spazio di tempo che appena basterebbe a un intrigo. — Ma lo usar del tempo e del luogo con licenza smoderata cagiona pure alla sua volta inconvenienti gravissimi, e che passano per avventura quelli che nascono da soverchio rigore. Tali inconvenienti fu-

so lo stesso *Bisso*, che è tutto dire, si fecero conoscer propensi ad allargare i termini delle unità di luogo e di tempo.

rono già notati da *Benjamin Constant* nella sua prefazione al *Wallstein*, e più distintamente ancora dal signor *Sismondi* nella sua lodata opera della *Letteratura del mezzodì* (T. III, f. 474). Ma oltre alle belle considerazioni di così reputati filosofi, i cui nomi sono pur ripetuti con molto piacere ed ossequio dalla novella scuola, io dico: Lo spettatore non comincia a interessarsi in un'azione drammatica, se non dopo aver conosciuto il luogo della scena e i personaggi che vi operano: ora se, non più tosto che nasce in lui questo interessamento, il poeta ne lo mena altrove, anco la mente dello spettatore è costretta di tramutarsi di stato, di tornare a informarsi del nuovo sito e de' nuovi personaggi che s'offrono a' suoi occhi, e frattanto egli perde le tracce delle impressioni anteriori. Questi continui sforzi per rimettersi nell'illusione, questo vedersi a ogni poco tradito nella sua aspettativa, questa perpetua oscurità de' fini del poeta, questi interminabili ondeggiamenti non ponno fare che non irritino l'animo suo e lo riempiano di fastidio e di scontentezza. Ma soprattutto io già non vorrei mai che il poeta ne riducesse nuovamente là donde ne fece una volta partire; imperciocchè quel ritornare nel luogo medesimo contrasta all'idea di progressione; fuor solamente che ciò succedesse alla fine del dramma, nel qual caso ne parrebbe d'aver trascorsa la periferia d'un circolo, e l'idea di progressione resterebbe conservata.

Laonde ci par da conchiudere che, stante i comodi e l'inconvenienti derivabili così dall'osservare la legge delle unità di luogo e di tempo, come dal violarla, debba il poeta esaminare attentamente qual dei due partiti possa tornar più favorevole al soggetto ch'egli vuol trattare; e, dov'egli

giudichi indispensabile di dover appigliarsi a quello che lasciagli maggior libertà, usarne con tal discrezione ed accorgimento, che lo spettatore non trovi motivo di dargliene carico (1). In ogni opera d'arte non si ammira l'osservanza delle regole, se non in quanto si produce per esse la bellezza del tutto: e però quelle son sempre le migliori e da preferirsi, che più giovano a conseguire un tal fine.

Per le cose dette può dunque facilmente comprendersi che allora quando noi sconsigliamo il ricevere da' nuovi Critici per esemplare le opere drammatiche di *Shakespeare* e di *Calderon*, e le simili ad esse, non è già perchè le favole loro facciano supporre una durata di tempo assai più lunga di quella ch'era stata fin qui permessa dalla maggior parte delle Poetiche, ovvero perchè si svolgano in più luoghi differenti: ma sì perchè non veggiamo ch'è facciano tutto questo col debito artificio e col necessario riservo; perchè convertono la libertà in licenza; perchè avviluppino fuor di misura l'azione, e talvolta ancora ne perdono interamente di vista l'unità; perchè, facendosi beffe degli astanti, non si prendono alcuna briga di tor via l'inutile e di camminar dritto alla meta, dimodochè a voler seguire tutta intera una loro rappresentazione è uopo spendere un sei o sette ore; perchè non badano alle relazioni delle parti col tutto; perchè, trascurando l'impression generale, si compiacciono soverchiamente nel dar rilievo alle particolarità; perchè, non mirando ad altro che ad ottener l'applauso popolare, si buttano sovente sotto ai piedi non solo il decoro, ma la ra-

(1) Parlando della *Tragedia*, toccheremo di nuovo questo punto di quistione.

gione stessa e li insegnamenti della natura, e fanno parlare all'eroine il linguaggio della baldracca, e alla tenera amante la gonfia e appuntata favella del nostro *Achillini* e del nostro *Girolamo Preti*; perchè a popoli d'un paese e d'un secolo appropriano e costumi e modi e opinioni d'un altro paese e d'un altro secolo; perchè spesso confondono l'orrido col tragico, e le sensazioni disagiata col patetico; perchè non prendono guardia a dividere quello che può ricevere lusinghiero aspetto dalla imitazione, da ciò che ripugna a' fini dell'arte; perchè, mettendo personaggi sovranamente eroici accanto a personaggi smisuratamente vili e bassi, turbano l'armonia del beninsieme, ed esercitano la più assurda contraoperazione sopra quelli affetti medesimi e que' sentimenti ch'erano in via di suscitare; perchè, movendo a riso lo spettatore in mentre che già spunta una lacrima sul suo ciglio, fanno da sè stessi la parodia delle proprie opere; perchè finalmente, passando improvviso dal verso alla prosa, par che ne vogliano trasportare da un mondo in un altro, mentre la presenza de' medesimi personaggi ne avvisa che siam pur sempre nel mondo di prima. Per queste cagioni, io dico, e forse per altre ancora, non ha l'italiana poesia, secondo mio senno, da pigliare a imitazione nè le opere di *Shakespeare*, nè quelle di *Calderon*, nè qual'altra a loro si rassimigli. Pur nondimeno confesserò mai sempre che in mezzo a tanti difetti (di cui solo una metà basterebbe a far dispettare a chi che sia, non che a' nuovi Critici, un libro italiano) risplendono bellezze maravigliose ed eterne; e non dubito d'affermare che un uomo il quale non abbia occhi per vederle, non ha mente al certo per essere poeta. In queste bellezze adunque, e non in altro, noi fissaremo lo sguardo.

do, a fine d'imprimerne l'immagine nel nostro intelletto, e di riprodurle ne' versi nostri, sì veramente che proprie compariscano e naturali; noi tributeremo d'ammirazione i genj singolari che le crearono; li errori in cui si lasciarono cadere, innanzi che a lor colpa, li attribuiremo alle occasioni del loro secolo e del loro suolo, come pure alla mancanza di tempo per ripolire e condurre a perfezionamento l'opere loro: ma nel tempo stesso ferem ragione a questa massima certissima, che, se piacciono eziandio con le lor macchie, a gran pezza piacerebbono maggiormente se ne fossero mondi.

CAP. XII. — CONCLUSIONE.

Da quanto s'è detto si può raccogliere che il poeta italiano non ha ragione alcuna di partirsi dall'orme de' nostri grandi maestri antichi e moderni; che le forme organiche de' loro componimenti emergono dalla natura, nè si può alterarle, che non si guasti a un tratto il vero ed eterno tipo del Bello; che li stranieri si vogliono ammirar ne' lampi del loro ingegno, che pur son frequenti, ma non seguire nelle loro aberrazioni; che nelle dottrine della nuova scuola se ha cosa alcuna di buono (ciò che non si nega), ce la sapevamo già per avanti da' nostri maggiori; che lo spirito della moderna poesia non le imprime un carattere così discorde da quello della poesia greca e latina che formar ne debba un genere distinto; e che per conseguenza riesce inutile a noi la denominazione, recentemente introdotta, di poesia *romantica*: la qual voce fia meglio confinare insieme con tutte quelle altre, tanto vote di senso, quanto piene di bujo e di confusione, onde un giorno s'inorgogliavano li Scolastici. Il perchè noi tralascieremo d'occuparci,

nel corso de' nostri ragionamenti , a dimostrare a parte a parte i precetti della nuova Poetica , e il modo di farne l'applicazione, tanto più che alcuni fautori di essa ne avvertono che il suo primo ed essenziale precetto consiste nel non seguitarne veruno. Per la medesima cagione continueremo di chiamar *classiche* tutte quelle opere d'ogni tempo che il consenso invariabile degli intendenti ha repute più perfette e più degne d'essere proposte alla imitazione degli studiosi ; nè caso alcuno faremo del novello significato che si vuol dare oggi-giorno da'Riformatori a tal vocabolo. Noi chiuderemo l'orecchio alle suggestioni di coloro i quali ne vorrebbero alienar l'animo da coteste opere classiche, gloria e luce di tanti secoli, poichè dobbiam credere o non essere da lor conosciute fuorchè per udita, o essere a studio denigrate da' medesimi per acquistarsi nome di singolari e tirare a sè li occhi del vulgo , sempre cupido di novità. E da ultimo risponderemo a quelli che fondano la lor dottrina su la facoltà di prendersi licenze d'ogni guisa, considerandole come sorgenti di bellezze straordinarie e d'insolito effetto , che ancora *Aristotile* si lasciò pronunziare *il tutto star bene dove si conseguisca il suo fine* ; ma che professando senza giudicio sì rilasciata morale (come è detta dal *Metastasio*), più presto che aggiugnere il fine dell' arte , si creano mostri da cui rifugge il cuore e la fantasia di chi non è uscito del sentimento.

Del resto , se abbiamo memoria delle cose toccate addietro, ci persuaderemo che la facoltà o attitudine poetica non può esseretrasfusa da nessun maestro ne' suoi discepoli, come quella che è dono di natura, al pari della vista, dell'udito e di tutti li altri sensi; e che perciò un Trattato di poesia può

solo additar le strade tenute da' più perfetti per cogliere il Bello; far conoscere i mezzi da essi adoperati per delineare e trar fuori quello che nascea dal fondo della loro anima, a fine di rapire a sè la fantasia ed il cuore del popolo; notare i difetti in che furono pur essi alcuna volta strascinati dall'umana debolezza o dalla forza de' tempi; ed incitar li studiosi ad affinare il proprio ingegno e a correggere l'incerto gusto coll'assidua osservazione così dell'opere della natura, come de' modelli dell'arte, co' paragoni, coll'esperimento degli effetti, e coll'esercizio della pratica. E questo sarà l'ufficio che studieremo d'adempire nel trascorrere partitamente le diverse specie di poesia che tanta gloria accumularono all'italiana favella; dimanierachè verremo passo passo a ritrovar de' precetti che avrem cura di seguire, non già perchè tali si chiamino, ma perchè sono il ritratto sensibile di quella occulta sapienza che d'ogni secolo guidò li eccellenti alla cima della perfezione.

FINE DELLA PARTE PRIMA.

PARTE SECONDA

DELLA POESIA IN PARTICOLARE.

La Poesia, secondo alcuni Critici, si divide in tre specie principali; ciò sono la poesia lirica, la poesia narrativa o epica, e la poesia drammatica. A queste si possono subordinare tutte le specie secondarie giusta le loro relazioni con alcuna di esse; giacchè o derivano da loro, o soltanto ne sono mescolanze diversamente combinate. Tuttavia, per maggior chiarezza, noi seguiremo coloro che v'aggiungono una quarta specie, la poesia didascalica; e di fatto ella merita di formare una classe a parte, giacchè vedremo che molte condizioni, essenziali alle altre specie, sono ad essa puramente accessorie. Mentre adunque stabiliamo una tal divisione, già facciamo comprendere che ciascuna specie di poesia non è per modo separata dall'altre, che mai non si possano affrontare insieme: anzi per lo più delle volte avviene il contrario; sicchè, per esempio, nell'epopeja s'incontrano bene spesso situazioni drammatiche; nella tragedia la fantasia, nell'impeto della passione, spiega talora voli affatto lirici; e ogni maniera di componimento riceve, a un bisogno, racconti, affetti, descrizioni, dottrine, e mescola la favola coll'istoria, il vero col finto, il possibile col reale. A fine tuttavia di non generar confusione è necessario di scorrere queste quattro specie di poesia, l'una dopo l'altra; ed a noi pare da principiar dalla *lirica*.

CAP. I. — DELLA POESIA LIRICA IN GENERALE.

Chiamasi *lirica* quella specie di poesia ch'era anticamente accompagnata dal suono della lira o d'altro strumento musicale; e sebbene in progresso di tempo ella si sia divisa dalla musica, ha nondimeno conservato maisempre la sua denominazione originaria, poichè si vuol sempre supporre ch'ella vada congiunta con la musica e col canto. In fatti e l'una e l'altro sono l'espressione naturale dell'entusiasmo; e l'entusiasmo è il carattere distintivo di tal sorta di poesia.

Da quanto dicemmo nella Parte I intorno all'origine della poesia, si può ritrarre che la lirica dovette precedere a ogni altra specie, essendo essa il linguaggio col quale i primi uomini manifestarono le vive impressioni che riceveano dagli oggetti ond'erano circondati. Non è dunque senza ragione se noi cominciamo da questa i nostri ragionamenti; e intanto più ne sembra conveniente di muovere da tal punto, in quanto che non solo debb'essere men difficile l'esprimere le commozioni immediate della nostr'anima, che non quelle svegliate in noi artificiosamente dalla imitazione, come avviene nella poesia epica e nella poesia drammatica; ma si ancora perchè, innestandosi ella a quando a quando in tutte l'altre sorte di poesia di cui ne occorrerà parlare, è necessario l'averne anticipata notizia per non s'aggirare allora nel bujo, o dover ripetere più volte la medesima cosa.

La verace idea e le qualità peculiari della poesia lirica si deducono agevolmente dal presupporre ch'ella ritenga la sua unione originaria con la musica: onde, siccome la musica è uno sfogo degli affetti dell'anima eseguito con suoni non arti-

colati, così la poesia lirica sarà lo sfogo de' medesimi affetti con suoni articolati, o sia con armoniche parole. E poichè la musica è piena d'ardimenti, di trasporti, di voli, di capricci, anche la poesia lirica avrà di suo diritto tutte queste prerogative; e mercè di esse le riuscirà di strascinar l'uditore in quel medesimo vortice di passioni in che si trova immerso il cuore del poeta.

I componimenti lirici adunque, per servirmi delle parole del *Gravina*, saranno ritratti di particolari affetti, costumi, virtù, vizj, genj e azioni; ovvero saranno specchi da cui, per varj riflessi, tralucerà l'umana natura.

Ma siccome tutte queste cose possono eziandio essere soggetto dell'epopeja, della tragedia e della comedia, dove il poeta parla d'altri o in persona d'altri, così nella poesia lirica, dov'egli esprime in persona propria i movimenti della sua anima, dovrà far uso d'un linguaggio particolare e non commune nè all'Epico, nè al Tragico, nè al Comico. Ciò che costituisce un tal linguaggio, secondo l'avviso del *Tasso*, non è vero che sia solamente la dolcezza del numero, la sceltezza delle parole, la vaghezza e lo splendore della elecuazione, la pittura de' translati e dell'altre figure; ma è soprattutto la soavità, la venustà, e per così dire l'amenità de' concetti particolari adoperati a esprimere un concetto principale: dalle quali condizioni dependono poi quell'altre che servono a spiegarli; onde si vede in essi un sò che di ridente, di fiorito e di lascivo, che nelle altre specie di poesia è soltanto allor convenevole quando il poeta ha giusta occasione d'abbandonarsi per brevi momenti all'entusiasmo, o è necessitato d'abbellire i suoi quadri, sia che parli egli stesso apertamente, come avviene talvolta nell'epopeja, sia che

parli per mezzo de' suoi personaggi, come nella tragedia e nella comedia, ed ancora bene spesso nell' epopeja medesima. Noi farem chiaro questo principio con alcuni degli esempj recati dal medesimo scrittore (1).

Virgilio, per descrivere l' innamorata Didone che sempre avea fisso il pensiero nel suo diletto Enea, dice :

Illum absens absentem auditque, videtque (2).

Arguto per certo e grave è questo concetto, ma semplice. Il *Petrarca*, a rincontro, nella canzone *Di pensiero in pensier, di monte in monte*, esprime la medesima idea in questa forma :

I' l'ho più volte (or chi fia che me 'l creda?)
 Nell'acqua chiara e sopra l'erba verde
 Veduta viva, e nel troncon d'un faggio;
 E 'n bianca nube sì fatta, che Leda
 Avria ben detto che sua figlia perde,
 Come stella che 'l sol copre col raggio;
 E quanto in più selvaggio
 Loco mi trovo e 'n più deserto lido,
 Tanto più bella il mio pensier l'adombra: ec.

E di concetti simili intorno alla stessa materia è tutta piena così questa canzone come pur quella che incomincia: *In quella parte dove Amor mi sprona*; i quali, se hanno minor gravità del concetto virgiliano, portano in quello scambio e maggior vaghezza e maggior ornamento, onde ne riesce la composizione delle parole più dipinta e più fiorita. — Semplicissimi concetti son quelli di *Virgilio* nel descrivere il sorgere dell' Aurora, come nel seguente verso :

(1) Tasso, *Dell'arte poet.* Disc. III.

(2) E lui, benchè lontan, vede ed ascolta.

Humentemque Aurora polo dimoverat umbram (1);
ovvero in quell'altro :

Oceanum interea surgens Aurora reliquit (2).

Il *Petrarca*, descrivendo la medesima cosa, va cercando ogni amenità di concetti, e dice :

Il cantar nuovo e 'l pianger degli augelli
In su 'l dì fanno risentir le valli,
E 'l mormorar de' liquidi cristalli
Già per lucidi freschi rivi e snelli: ec.

E altrove :

Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora
Con la fronte di rose e co' triu d'oro.

O pure :

Già fiammeggiava l'amorosa stella
Per l'oriente; e l'altra che Giunone
Suol far gelosa, nel settentrione
Botava i raggi suoi lucente e bella:
Levata era a filar la vecchierella
Discinta e scalza, e desto avea 'l carbone, ec.

Laonde il medesimo *Virgilio* s'accostò grandemente al lirico stile, allorchè descrisse in tal guisa la Notte:

Nox erat, et placidum carpebant fessa soporem
Corpora per terras, silvaeque et saeva quierant
Æquora; cum medio volvuntur sidera lapsu,
Cum tacet omnis ager, pecudes, pictaeque volucres,
Quaeque lacus late liquidos, quaeque aspera dumis
Rura tenent, somno positae sub nocte silenti
Lenibant curas, et corda oblita laborum (3).

Eneide lib. VI, v. 522.

(1) E già l'Aurora avea l'umido velo
Tolto dal mondo.

(2) Abbandonato il mar, surse l'Aurora.

(3) Era la notte, e già di mezzo il corso

Il qual passo fu leggiadramente imitato dal *Petrarca* nel sonetto 130 :

Or che 'l cielo e la terra e 'l vento tace,
E le fere e li augelli il sonno affrena,
Notte il carro stellato in giro mena,
E nel suo letto il mar senz'onda giace.

Parmi d'aver finqui dichiarato, per quanto la brevità consentiva, i precipui caratteri della poesia lirica in generale, sì per rispetto all'essenza sua, e sì per rispetto allo stile ond'ella si veste; ma siccome ella varia tanto nella sua forma organica, quanto nella sua forma esteriore, secondo la qualità de'suggetti e il grado delle passioni, dimodochè vien pure ad assumere diversi nomi particolari a ciascun ramo in che si divide, così noi l'andremo adesso esaminando a parte a parte, e ne saranno scorta le produzioni de' più segnalati poeti, antichi e moderni.

Cadean le stelle; onde la terra, e 'l mare,
Le selve, e i monti, e le campagne tutte,
E tutti li animali, i bruti, i pesci,
E i volanti, e i serpenti, e ciò che vive
Avea da ciò che la lor vita affanna
Tregua, silenzio, oblio, sonno e riposo.

Trad. del CARO.

E il *Tasso*, quasi traducendo ancor egli:

Era la notte allor ch'alto riposo
Han l'onde e i venti, e pareo muto il mondo;
Li animai lassi, e quei che 'l mare ondoso,
O de'liquidi laghi alberga il fondo,
E chi si giace in tana o in mandra ascoso,
E i pinti augelli nell'oblio giocondo
Sotto il silenzio de'secreti orrori
Sopran li affanni, e raddolcian i cori.

Gerus. C. II. st. 96.

CAP. II. — DELL'ODE.

La forma più splendida in che si presenti la poesia lirica, è l'*Ode*; la qual voce, tratta dal greco, importa *Canto*, *Canzone*, *Cantico* o *Inno*.

Tutte le odi si possono ridurre a quattro specie, e son queste:

1.^o Le odi sacre, indirizzate a onore della Divinità. Sono esse l'espressione d'un' anima che ammira con trasporto la grandezza, l'onnipotenza e la sapienza dell'Ente supremo. Esemplj luminosissimi di questa specie di poesia si trovano ne' *Cantici* di Mosè, in quelli de' Profeti, e ne' *Salmi* di *Davide*. Così pure i Greci avevano i *Peani*, li *Inni* ed altri *Cantici* dedicati alle lodi de' loro Iddii. Ed *Inni* e *Salmi* e *Laudi* e *Canzoni* sacre possiede l'italiana poesia, come si vede nella canzone del *PETRARCA* *Vergine bella che di Sol vestita*, e nelle opere del *Menzini*, del *Chiabrera*, dell'*Ercolani*, del *Guidi* e di molti altri. Li *Inni* del nostro concittadino *Alessandro Manzoni* io li tengo per gioielli preziosi aggiunti al diadema di quella Musa che *di caduchi allori Non circonda la fronte in Elicon*.

2.^o Le odi eroiche, consacrate a celebrare i grandi uomini, le imprese guerresche, le illustri azioni; tali son le odi di *Pindaro*, che dalla inondazione della barbarie sono scampate, alcune poche d'*Orazio*, e varie del *Tasso*, del *Chiabrera*, del *Filicaja*, del *Minturno*, del *Testi*, ec. ec.

3.^o Le odi morali e filosofiche, nelle quali il poeta innamorato delle bellezze della virtù, o inorridito dalla bruttezza del vizio, s'abbandona ai sentimenti d'amore o d'odio che si svegliano in lui da simili oggetti. Di tal genere sono parecchie

odi d'*Orazio*, e molti componimenti de' *Lirici* moderni d'ogni nazione.

4.° Le odi festevoli e amorose, che nascono in mezzo a' diletti, e che son l'espressione d'un momento di piacere. A così fatta specie appartengono le più delle odi d'*Anacreonte*, alcune d'*Orazio*, e infinite produzioni de' poeti moderni.

Queste quattro specie d'odi, oltre che partecipano tutte alle proprietà generali della poesia lirica, hanno pur fra di loro grandissima corrispondenza in quanto alla forma organica. Ciascun'ode, non meno che qual si sia poema, si dee prefiggere uno scopo, e sempre avanzarsi verso di esso, ancorchè le si permetta di correre per sentieri occulti e fuor di mano. È quindi necessario che tutte le parti isolate dell'ode (l'esordio, la proposizione, le conferme, le digressioni, ec.) sieno accozzate insieme dallo spirito, e avvinte da invisibile filo, sì che insieme cospirino ad un fine comune, quello di fare un'impressione generale nella nostr'anima: in ciò consiste quella *unità di sentimento* che dee regnar nell'ode, alla guisa stessa che nell'epopeja e nel dramma dee regnare l'unità di azione. Da questo principio segue ancora che il poeta, per dilettae e accendere li animi altrui, dovrà bensì variare le immagini, i concetti, le voci, le figure, l'armonia; ma in uno dovrà por mente che tutte queste cose sieno analoghe alla passione che domina nel suo componimento, e che da essa prendano legge e misura.

Un altro carattere generale dell'ode si è ch'ella non debb'eccedere una mediocre lunghezza; poichè, se la ode è l'espressione d'un vivo affetto che tutte a sè rapisce le facultà del poeta, non è verisimile che duri lungamente quello stato dello spirito: onde si può stabilire, dover la ode avere ivi

il suo fine, dove, sfogata essendo la passione, è costretto lo spirito d'intepidirsi. Così vediamo tutti i Lirici migliori contentarsi di presentare il loro oggetto sotto le differenti facce che possono produrre nell'animo altrui la medesima impressione da essi ricevuta, e ben tosto abbandonarlo con quasi quell'impeto che l'avevano afferrato. Operando in altra guisa, non pur sarebbe distrutta la verisimiglianza, ma ne seguirebbe eziandio che il cuor dell'uditore cessasse di rispondere alla voce del poeta; giacchè, siccome fu detto da Cicerone, *animorum incendia celeriter restinguuntur*.

I maestri, esaminando ancor più minutamente le odi de' grandi poeti, hanno raccolte altre osservazioni, le quali se non vogliamo accettar per regole, almeno gioverà conoscere e avere in luogo d'utilissimi avvertimenti.

Intanzi a tutto essi videro che il principio dell'ode suol essere ardito e luminoso; e tale in fatti debbe essere, giacchè si presuppone che il poeta dia di piglio alla lira nel momento che l'animo suo chiede uno sfogo alla passione che lo investe. Se questa passione è sublime, ella fa prorompere Orazio in tali accenti:

Odi profanum vulgus, et arceo (1);

ovvero:

Delicta majorum immeritus lues,
Romane (2).

Se passione più tenera e più mite agita il cuore d'*Anacreonte*, le prime parole ch'egli proferisce, ti svelano il suo secreto:

(1) Odio il vulgo profano, e lo respingo.

(2) I delitti, o Roman, de'padri tuoi,
Senza tua colpa, espierai

Io di Cadmo, io degli Atridi
 Alzar voglio i nomi all'etra;
 Ma le corde, ma la cetra
 Non risuonan che d'amor.

Trad. del *De Rogati*.

Si usa talvolta di cominciare con una sentenza, la quale si concilii subito l'attenzione dell'uditore, come si vede nell'ode XXII d'*Orazio* :

Integer vitae, scelerisque purus
 Non eget Mauri jaculis, neque arcu,
 Non venenatis graviora sagittis,
 Fusce, pharetra (1).

Talvolta si apostrofa la persona o il soggetto a cui si volge il poeta; e così cominciano le più famose canzoni del *Petrarca* :

O aspettata in ciel, beata e bella
 Anima, che di nostra umanitate
 Vestita vai, non come l'altre carca, ec.

Spirto gentil, che quelle membra reggi,
 Dentro alle qua' peregrinando alberga
 Un signor valoroso, accorto e saggio;
 Poi che se' giunto all'onorata verga
 Con la qual Roma e suo' erranti correggi,
 E la richiami al suo antico viaggio,
 Io parlo a te, però che altrove un raggio
 Non veggio di virtù, ch'al mondo è spenta.

Italia mia, benchè 'l parlar sia indarno, ec.

Non di rado si prelude con una favola o istoria che s'applichi poscia all'argomento, come fece il *Chiabrera* in quell'ode per Carlo di Lorena :

(1) Uopo, o Fosco, non ha di mauri dardi,
 Non d'arco, o di faretra il seno grave
 Di venenati strali, uom che da colpa
 Intatto vive un'innocente vita.

Poi che le membra de' Giganti immense
 Nella titania guerra
 Arse e fumanti a terra
 Giacquer trofeo delle saette accense,
 Apollo arcier su le castalie cime
 Cinto d'allor se ne volò sublime;
 E con la cetra, onde ne'sensi interni
 Tanti sparge diletti,
 In modi alti ed eletti
 Disse il valor dei fulmini paterni;
 Indi alle Muse, che, danzando, fisse
 In lui tenean le belle luci, ei disse, ec.

Il poeta s'apre ancora il cammino con una similitudine: tale è il principio dell'ode del *Parini* sopra la laurea di *Pellegrina Amoretti*:

Quell'ospite è gentil, che tiene ascoso
 A i molti bevitori
 Entro a i dogli paterni il vino annoso,
 Frutto de'suoi sudori;
 E liberale allora
 Sul desco il reca di bei fiori adorno,
 Quando i Lari di lui ridenti intorno
 Degno straniero onora;
 E versata in cristalli empie la stanza
 Insolita di Bacco alma fragranza :
 Tal io, ec.

Dov'egli per avventura ebbe alla memoria l'ode olimpica VII di *Pindaro*, che il *Lucchesini* traduce con questi versi :

Qual generosa mano
 Se calice aureo piglia,
 Prima di sua magion fregio sovrano,
 Del convito splendore,
 In cui di tralcio figlia
 Gorgoglià la rugiada,
 Dal tetto suo, libato appena, in dono,
 Del nuovo Imene a onore,
 Al garzoncello tenero l'invia,
 Cui fra li amici fè d'invidia obietto
 Per l'unanime letto:
 Così, ec.

Ma quale pure si sia l'ingresso dell'ode, è uopo fuggire tutto quanto aver può del languido, dell'ignobile e del commune; perchè il lettore, impaziente di giudicarti, volge quivi tutto l'acume dell'attenzione; e sempre chi mal si presenta, mal si raccomanda. Perciò, sebbene anche appresso li ottimi si trovino esempi infiniti d'invocazioni alla cetra, alle Muse, ad Apollo, avendo ormai l'abuso spogliatele d'ogni novità e vaghezza, dovrà il giovine poeta schivarle a tutto potere.

Tenendo dietro all'andare dell'ode, si è veduto ancora che i Lirici si compiacciono di certi trapassi così rapidi, che fu dato loro il nome di *voli*. Son questi una specie di vòto infra due idee che non hanno apparente legame. Le idee nascono successivamente l'una dall'altra; ma la fantasia, nella sua velocità, trascorre sopra le idee intermedie e meno importanti, e aleggia intorno alle più splendide: onde avviene che il poeta, esprimendo solo queste ultime, e lasciando indietro quelle che le annodavano alle prime, fa parere ch'egli abbia smarrita la catena de'suoi concetti, mentre un filo nascosto li unisce pure e li regge. Eccone un esempio. Mosè fa dire alio Iddio degli eserciti: *Io parlai: dove son essi?* (*Dixi: ubinam sunt?*) Le idee intermedie fra questi due concetti sono tali o simili: *Io parlai* a'miei nemici nella mia collera; la mia sola voce li fece disparire: voi che foste testimoni della mia vittoria, rispondete: *Dove son essi?* Tutte le idee sì fatte che noi supponiamo per collegare quell'*Io parlai Dove son essi?* dovettero al certo scorrere nell'animo di Mosè; ma non le avendo egli espresse, n'è rimasto quel vòto che si chiama volo (1). Si noti per altro che i voli

(1) *Batteaux*.
GHERARD.

non sono permessi fuorchè nell'impeto delle passioni: in questo caso e' sono l'effetto d'un' anima perturbata e d'una fantasia impaziente; ma quando il cuore è pressochè tranquillo, non è più verisimile che la mente sia spinta con tanta furia da una prima idea ad un'altra lontana, che raccogli-
glier non possa le idee intermedie.

Finalmente si osserva nelle odi di tutti i Classici un apparente disordine, il quale risulta o da certe violazioni delle regole grammaticali (cui nondimeno li stessi Grammatici approvano, e chiamano *figure*); o da novità nell' accozzamento delle parole; o da traslazioni ardite e fuor del comune; o dall' invertere la naturale collocazione de' pensieri, onde nascono immagini inaspettate; o da certe digressioni, cavando improvvisamente dal soggetto sentenze e verità generali, correndo dietro ad alcune rimembranze, trapassando a narrar brevi fatti storici o favolosi che abbiano relazione col proposito del poeta, ovvero uscendo in esclamazioni, dubitazioni, optazioni, apostrofi, preghiere, imprecazioni, ed altre simili figure. Esemplj di questo bel disordine, che tale è detto dal *Boileau* (1), si trovano particolarmente in tutte le odi di *Pindaro*. Alcuni portano opinione che questo gran Lirico fosse dalla necessità sforzato a trascorrere nelle digressioni per magnificare il suo soggetto senz'alterarne le circostanze, perocchè le vittorie de' giuochi ch' egli cantava non gli offerivano materia sufficiente: ma s'egli traeva di fuori, e s'appigliava alle lodi o della patria o degli avi de' vincitori, io credo che ciò facesse a bell'arte per amicarsi le città che aveano dato loro i natali, e per lusingar l'amor proprio dell'in-

(1) *Chez elle (l'Ode) un beau désordre est un effet de l'art.*

tera nazione. A questa mira avean sempre l'occhio tutti li Antichi in ogni opera ^{de} se fosse capace di tali allettamenti; e gran vano ^{il} si procacceranno i poeti nostri imitandoli in così fino disegno. Del resto (come avvertisce il sig. *De la Motte*) « il disordine dell'ode vuol essere un effetto dell'arte, e bisogna pigliar guardia di non dar troppa estensione a questo termine. Allora non ci sarebbe traviamiento che non si reputasse autorizzato; allora il poeta non avrebbe che ad esprimere con forza tutti i pensieri che gli corressero nell'animo, e si crederebbe dispensato dall' esaminarne le corrispondenze, e dal condurre un disegno in cui tutte le parti si dessero mutuamente risalto: allora non avrebbe il suo lavoro nè principio, nè mezzo, nè fine, ed egli tuttavia si terrebbe tanto più sublime, quanto più s'allungasse dalla ragione. Ma che produrrebbe nello spirito de' leggitori un componimento così fatto? Null'altro che stupore cagionato dalla magnificenza delle parole e dal suono del verso; null'altro che idee confuse, le quali, invece di concorrere a fare un'impressione generale, si distruggerebbero a vicenda ». Questa regola dunque fermeremo da tenersi nelle digressioni o uscite, che il poeta lirico può talvolta passare di un sentimento in un altro per lieve cagione, ma non mai senza cagione niuna. *Orazio*, nell'ode III, augura prospera navigazione a *Virgilio*; e poi d'improvviso si sfrena a maledir colui che il primo insegnò l'arte del navigare. Questi due sentimenti, benchè pajano slegati, sono tuttavia connessi dall'affetto; poichè vedendo il poeta entrar l'amico in mare, subito ei teme non gl' incontri qualche sventura; e però si sdegna contra colui che prima insegnò quell'arte, senza della quale *Virgilio* non si sarebbe messo in tale pericolo. D' un

bel volo porge esempio il *Guidi* nel principio dell'ode = *Oh se l'ombra di Ciro* =, dove la sua fantasia rapidamente lo trasporta dall'Eufrate in sul Tebro.

Veduta così per a un di presso la forma organica dell'ode, conviene al presente conoscerne la forma esteriore, o sia la qualità e la disposizione de' metri ond'elle prende figura.

Appresso a' Greci la ode era divisa in varj complessi di membri, che noi chiamiamo *stanze* o *strofe*. Queste stanze aveano differenti nomi; cioè erano le *strofe*, l'*antistrofe*, e l'*epòdo*. Usavano i Greci di cantare le odi e i loro inni mentre che danzavano davanti agli altari de' Numi, regolando il canto secondo il tempo che si reggeva la danza. E quindi la parte di canto impiegata nel fare il primo giro a destra, era quella che nominavano *strofe*; l'altra, che occupava il tempo del secondo giro a sinistra, era quella che nominavano *antistrofe*; e l'ultima porzione di canto che intonavano soffermandosi avanti all'altare, era quella che nominavano *epòdo*. terminate queste tre parti di canto, ricominciavano alla stessa guisa. — Le strofe convenivano nel medesimo ordine di versi e d'armonia con le antistrofe; e li epòdi convenivano fra di loro. La ragione n'è chiara; poichè, spendendosi egual tempo nel giro a destra e nel giro a sinistra, e non variando il ritmo musicale, anche le strofe e l'antistrofe dovevano andar del pari. Il medesimo si dica degli epòdi: stabilita la disposizione del primo giusta il tempo della fermata che si facea, tutti li altri dovevano essere eguali ad esso: si osserva nondimeno che la stanza componente l'epòdo era d'ordinario più breve dell'altre, giacchè d'ordinario era minore il tempo che si consumava nella fermata, di quello che richiedevasi pe'due giri.

Tale è la forma in cui sono costruite le odi di *Pindaro* e la maggior parte de' Cori drammatici. Il primo che la imitasse fra li Italiani, vuole il *Cerretti* che fosse *Bernardino Rota*; e, a detta del *Quadrio*, si fu *Luigi Alamanni*, cui piacque nondimeno di chiamar le suddette parti *ballata*, *contraballata* e *stanza*. Il *MINTURNO* le disse *volta*, *rivolta* e *stanza*; ed altri *giro*, *rigiro* e *stanza*. Ma il *Chiabrera*, il *Lazzarini* e il *Menzini* ritennero i nomi greci. Ancorchè tutti i soggetti possono assumere questa forma, ella par non pertanto che più si convenga agli eroici. Comunque si sia, non v'è niuno al presente che l'adoperi, giacchè la ragione ha insegnato che, mancato essendo all'ode l'accompagnamento del canto e della danza, ella dovea pur dismettere un abito cui soltanto quella occasione le rendeva necessario. Oggidì la maniera universale di tessere la ode è di spartirla in diverse stanze o strofe, ciascuna delle quali dee racchiudere in sè lo stesso ordine di versi e di rime che il poeta s'ha prefisso nella prima. Nè si può dare altra regola d'ordinar la stanza, se non di condurla in modo che la qualità de' versi, il loro numero e la consonanza delle rime offrano comodo assetto alla qualità de' concetti onde il poeta ha ripiena la mente, alla grandezza delle sue idee e all'indole delle sue passioni; ma innanzi tratto è uopo educar l'orecchio coll'assidua lettura degli ottimi; a fine di poter con fiducia rapportarsi al suo giudizio. Tuttavia *Alessandro Guidi*, vedendo che nella forma organica dell'ode pindarica regnava un certo disordine, credette che anche la forma esterna potesse con ragione portare impresso un tal carattere; e quindi si volse a tessere molte odi di strofe irregolari, dando a ciascuna di esse quella capacità e quell'armonia che

richiedeano di mano in mano i pensieri che gli bolliano nella imaginazione. Ma non ebbe gran seguito; ed io non mi ricordo d'altra produzione che possa correre a prova con le odi sì fatte del *Guidi*, fuorchè della stupenda sopra l'*Agricoltura ed il Commercio* dell'abbate *Adelelmo Fugazza*, mio caro maestro.

La forma descritta di sopra non è però la sola che usassero i Greci. Altre n'erano state inventate da *Alcèo*, da *Saffo* e da altri Lirici, nelle quali si mescolavano differenti specie di versi con una simmetria che si ripeteva sovente: e queste si furono le forme che prese *Orazio* nelle sue odi. Anche di esse volle adornarsi la poesia italiana; e belli esemplari se ne trovano in *Angelo* ed in *Giovambattista* di *Costanzo*, nel *Chiabrera*, nel *Rolli*, nel *Fantoni*, nel *Parini* e nel *Monti*.

Ma d'un'altra maniera d'ode si gloriano li Italiani, voglio dir della *Canzone petrarchesca*, nominata così da lui che la venne portando al grado estremo di splendore. Ella differisce dall'ode antica tanto nella sua meccanica struttura, quanto nel suo genio. A riconoscere la prima differenza non bisogna più avanti del giudizio dell'occhio, il qual vede in un subito che la strofa usata dal *Petrarca*, sì per l'abitudine de' versi, e sì per la sua lunghezza, si allontana da qualunque forma praticata da' Greci e da' Latini. Ma per distinguere il divario che passa tra il genio dell'ode antica e quello della canzone petrarchesca, è bisogno l'acume dell'intelletto, mercè di cui si ravvisa che il Lirico italiano in luogo di volar dietro alla rapida e focosa ispirazione degli affetti, secondo che nascono tumultuosamente nel cuore, s'aggira per più tempo intorno a un medesimo pensiero, e si compiace nell'abbellirlo di tutte le vaghezze che

egli trova nella sua favella e che più rapiscono la sua fantasia, quasi a quel modo che il citarista svolge il medesimo tema in diverse *variazioni*. Parimente non sempre egli si mostra così caldo d'entusiasmo, come i Lirici greci e latini; ma più di loro a rincontro si raccoglie in sè stesso, si pasce nella meditazione, contempla il suo obbietto in tutte le viste, e per virtù della sua imaginativa egli crea un mondo novello, e sì lo va popolando di leggiadriissimi fantasmi. Tutto pieno delle dottrine platoniche o pitagoriche, egli non rappresenta li atti esterni della passione e de' piaceri sensuali, ma riduce ad imagine visibile il Bello morale e insieme con esso le tante guerre d'affetti che insorgono dentro al suo cuore: imbevuto delle idee cavalleresche, egli rivoca l'amore dalla servitù de' sensi, lo reca al governo della ragione e lo converte in una specie di culto, mal noto agli Antichi: sdegnoso di tutto ciò che è puramente vulgare e terrestre, egli s'innalza, per così dire, a una regione eterea, dove il carattere de' suoi affetti acquista un non so che di patetico fuor del comune, e gli fa parlare un linguaggio non mai udito per innanzi.

Ma se questo è lo spirito che regge le canzoni amorose del *Petrarca*, noi troveremo nelle sue canzoni politiche o morali una certa affinità con le odi specialmente d'*Alcèo* di *Pindaro* e d'*Orazio*, sì per la altezza de' sentimenti, la gravità delle sentenze, la dignità dello stile, come per l'impeto dell'entusiasmo e per la libertà de' suoi voli: nondimeno anche in esse apparisce l'ingegno del Lirico italiano assai più riflessivo che non è quello de' Lirici antichi pur anzi nominati; e se per diversi rispetti egli si rende simile a loro, non è già con introdurre nella nostra lingua lo-

cazioni e numeri e metri ch'ella rifiuta, ma producendo l'opere sue coll'estro di quelli, e colorandole alla medesima luce (1).

Il *Minturno*, il *Quadrio* e altri scrittori consumano di molte carte a divisar la forma esterna della canzone petrarchesca: noi additeremo una via più breve, più utile e meno faticosa, per impadronirsi di questa parte quasi che materiale; ed è l'immediata lettura del *Canzoniere* e il commetterne alla memoria i pezzi più lodati.

Il *D' Alembert* dicea: « Vuoi tu far conoscere una machina? Non ti brigar di descriverla, chè mai non saresti inteso perfettamente; ma in quella vece mostra la machina stessa. Parimente, vuoi tu saper che cosa è la ode? T'accontenta di leggerne le più belle: per esse ti verrà fatto d'apprendere le regole infallibili che tu richiedi, e che giammai non riuscirebbe ad un maestro di rivelar tutte alla tua mente ». E il medesimo diremo noi pure al giovane studioso: Leggi, esamina, medita il *Petrarca*, e soprattutto le celebri canzoni: *O aspettata in ciel beata e bella — Spirto gentil che quelle membra reggi — Italia mia, benché 'l parlar sia indarno — Chiare, fresche e dolci acque — Di pensiero in pensier, di monte in monte — Se 'l pensier che mi strugge — In quella parte dove Amor mi sprona — Nella stagione che 'l ciel rapido inchina — Perchè la vita è breve — Gentil mia donna, io veggio — Poiché per mio destino — Quell' antico mio dolce empio signore; ... ed abbi per certo che v'imparerai speditamente quell'intrinseco artificio d'ordire il componimento, quella proprietà di linguaggio, quella fiorita leggiadria di stile, quella soa-*

(1) GRAVINA, *Della ragion poetica*.

ve armonia di verso, quelle cose tutte in fine cui le Poetiche nè possono spiegare appieno nè mai troverebbero modo di scolpire puntualmente nell' intelletto. Attendi adunque con ogni industria a far tuo lo spirito di questo grande poeta e de' suoi pari o vicini; l' avvezza con la frequenza dell' esercizio a dar corpo e abito a' tuoi pensieri, com' essi adoperarono; nè ti voler disperare con troppa fretta se mai ti sembrasse non aver sortito da natura ingegno sufficiente a questa parte di lettere: imperciocchè potresti averlo, benchè nascosto, e tale che solo aspettasse d'essere con lo studio suscitato.

CAP. III. — DELL' ODE ANACREONTICA.

Se noi pigliamo di parlare a parte di questa specie d'ode, non è già perch'ella vada soggetta a regole in tutto diverse da quelle che governano le altre, ma piuttosto per distruggere la falsa idea che se ne fanno coloro i quali nominano le varie maniere di poesia non già dalla loro essenza, ma dalla lor forma esterna. Laonde non è raro il sentir questi tali a chiamare *anacreontica* qual si sia composizione che cammini per brevi strofette di brevissimi versi. E pure ci ha molte odi ordinate a quest'umile forma, le quali nell'essenza si pareggiano coll'ode pindarica e oraziana, come, verbigrazia, è quella del PARINI sul *vestire alla ghigliottina*, ovvero la tanto celebrata del MONTI sul *globa areostatico*: ed all'incontro pur troppo se ne veggono, le quali, dal metro in fuori, non hanno altr'ombra non che d'anacreontico, ma di qualsivoglia poesia.

Il carattere distintivo del poetar d' *Anacreonte* è la semplicità così negli oggetti ch'egli presenta,

come nel modo con cui li dipinge. Ma questa semplicità (son parole del *Gravina*) è più maravigliosa e difficile d'ogni più grande ornamento. Quanto egli dice, par non potersi nè doversi dire in altra maniera; egli non ha veruna pompa, e pur non vi si desidera; le cose ch'egli canta, sembrano nate senza fatica, e pur non si possono con fatica niuna eguagliare. È vivo senza colori sforzati, vago senza artificio, saporoso senza condimento, e saggio, qual da *Platone* fu reputato, ma senza apparenza di dottrina. I suoi componimenti sono tutti brevissimi, e per lo più si riducono a un solo sentimento gentile, a una idea soave, ad un leggiadro scherzo, ad una spiritosa allegoria; ma quasi sempre puoi scorgere attraverso de' suoi delicatissimi veli maggior dottrina che altri non produrrebbe facendo del filosofo. Quintiliani non si apporrebbe chi mettesse fra il numero dell'odi anacreontiche alcune di *Orazio*, in cui par veramente che non egli, ma cantasse il buon vecchio di *Tejo*: tali, per esempio, sono quelle che incominciano come segue:

Musis amicus, tristitiam et metus.

Lib. 1, od. xxvi.

O Venus, regina Goidi, Paphique.

Lib. 1, od. xxx.

Persicos odi, puer, apparatus.

Lib. 1, od. xxxviii.

O fons Blandusiae, splendidior vitro.

Lib. III, od. xu.

L'indole di tali soggetti, mentre non riceve nè impeto di passioni nè molta fiamma d'entusiasmo, richiede uno stile tutto grazie, tutto brio, tutto dolcezza; e la loro brevità rifiuta pure in gran

parte quelli ardimenti che si confanno all'ode pin-
darica e oraziana.

L'ode anacreontica si compiace ancora, oltre a ciò, de' *ritornelli* o *intercalari*; che così chiamiamo quel verso o quella strofetta che si replica dopo altri versi o altre strofe di mezzo. I ritornelli però non sono così proprj di cotesta forma di poesia lirica, che non si ammettano in nessun' altra; anzi si vede che in tutte fanno bellissimo effetto allorchè vi cadono spontanei. « I ritornelli, dice il signor *Schlegel* (1), sono inerenti all'indote della poesia lirica, e se ne trovano eziandio presso li antichi, massime negl'idillj, ove eglino studiarono d'imitare i canti popolareschi. Allorchè l'anima è fortemente preoccupata da una sola immagine, da un solo pensiero, quella immagine o quel pensiero si vien mescolando a tutti li altri, e comunica loro il proprio carattere. Ora per dipingere un tale stato dell'anima non v'è niente di più naturale che il ripetere le medesime parole con la medesima cadenza musicale dopo certi intervalli stabiliti dalla misura lirica ».

La nostra poesia si pregia d'assai componimenti che lo stesso *Anacreonte* non isdegnerebbe per suoi; tali sono parecchie canzonette del *Chiabbera*, del *Menzini*, del *Rolli*, del *Vittorelli*, e molte ariette del *Metastasio*; ma, s'io ben conosco, prende inganno chi tiene per anacreontiche le odi del *Savioli*, dove la semplicità, la brevità, l'umor festivo del greco poeta si confondono quasi sempre nella mescolanza d'altri elementi. Chi, per l'opposito, stimasse di metterle appresso alle più belle elegie d'*Ovidio*, darebbe forse più dirittamente

(1) *Observation sur la Littérature provençale.*

nel segno. E ben pare ch'egli medesimo ne lo volesse far intendere, allorchè disse :

La tua, gran padre Ovidio,
 Scorrea difficil arte,
 Pascendo i guardi e l'animo.
 Sulle maestre carte.

CAP. IV. — DEL DITIRAMBO.

Questa specie di poesia, siccome deduce il nome da Bacco, il quale anche *Ditirambo* s'appella, così nei primi tempi era consacrata unicamente a celebrar le sue lodi. Li inni ditirambici venivano allora cantati al suono de' flauti o delle tibie da uomini o donne nella sfrenata allegria dell'ebbrezza. Ma dappoi si cantarono ditirambi in onore eziandio d'altri Numi e degli stessi mortali. Quindi *Simonide Ceo* ne compose uno in celebrazione d'Apollo; uno *Melanippide* sovra Marsia; uno *Prasilla* sovra Calai; ed uno *Cleomone* sovra Meleagro (1). Da principio questa foggia di componimento ebbe grande applauso; ma l'abuso delle licenze concesse a simile poesia giunse a tale, che il popolo, volendo indicare un intelletto insano, lo chiamava *intelletto ditirambico*; qualora si leggeva alcuna opera oscura e confusa, dicevasi per proverbio: *Questo si intende meno d'un ditirambo*: e ditirambici eran gridati tutti coloro che negli atti o negli scritti uscivano fuor de' termini della ragione. I Latini, perciocchè forse vedeano caduto in tanta disistima il ditirambo, non vi diedero molta opera; o se pur la vi diedero (come ORAZIO, per cagion d'esempio, nell'ode *Baccum in remotis carmina rupibus Vidi docentem*, e in quell'altra *Quo me, Bacche, rapis tui plenum*; e SENE-

(1) V. il *Quadrio*.

CA in un Coro delle sue tragedie), ebbero cura di fuggir la greca frenesia, e dettarono versi, come dice Zeze, alquanto più grandiosi e nelle cose e nelle parole, che non solea vedersi negli altri componimenti lirici.

Lunga è la schiera de' poeti italiani che si esercitarono nella poesia ditirambica; ma il *Redi* ha voce ancora oggigiorno d'essere a ogni altro superiore.

Tutti i soggetti capaci di straordinario esaltamento si possono trattare nel ditirambo; e siccome si suppone che il poeta sia rapito a sè stesso dal furor di Bacco, così debb'egli contrafare il modo di colui che, sendo caldo di troppo vino, or parla da invasato, ora si mostra placido e mansueto, e giammai non mette ordine alcuno nella progressione delle sue idee. Laonde nel ditirambo, ancorchè si debbano copertamente seguir le norme generali che si convengono all'ode, tuttavia maggiore di gran lunga è la libertà de' pensieri, delle parole, delle figure, delle inversioni e de' voli (1). Di qui viene che i nostri poeti hanno introdotto certe voci composte, a imitazione de' Greci, come, p.e., *oricrinito*, *vitichiomato*, *egidarmato*, *ebripestoso*, *capriharbicornipede*, e altre simili; con ardita metafora chiamano il vino *sangue delle ure*, — *ambra liquida* — *ostro vivo di fragola odorosa*; e fanno passeggiar maestoso per le vene il buon Liò, ovvero pescano la letizia entro le tazze; e con insolita trasposizione dicono

La bella stúdio vagheggiare aurora;
ovvero,

Quando l'alte che in Pindo albergan Muse.

(1) Per audaces nova dithyrambos
Verba devolvit.

Per altro tutte queste cose si debbono seminare , come disse *Corinna* a *Pindaro*, non col sacco, ma con la mano.

Per quello poi che spetta alla forma esterna , debb'essere il metro così vario e incostante , come è la varietà e l'incostanza de' pensieri che sgorgano a furia e a guisa d'impetuosa fontana nel ditirambo. Il perchè or domina la rima, ora soltanto si consuona da lontano, ed ora si smarrisce interamente ; ora i versi son brevi ed ora lunghi , ora si compongono a strofe regolari, ed ora camminano a caso e senza freno: ma sempre in mezzo a cotal disordine è uopo che l'ingegno del poeta accomodi e stile e metro alla qualità de' concetti e al grado della passione, secondo che si presentano i primi e si va l'altra accendendo. Un ditirambo che mancasse d'armonia , e nel quale apparisse timidezza di frasi, povertà di lingua, titubazione di modi , sproporzione di stile , sarebbe cosa da non si poter sopportare.

In tanta libertà concessa al poeta ditirambico, avremo ragione d'aspettarci altissime sentenze e rivelazioni di grandi verità (1). Nondimeno io trovo assai poco di queste cose anche appresso de' più celebrati; e mentre io vorrei ch' e' parlassero *nil parnum, aut humili modo, nil mortale*, come dice ORAZIO nell'ode preallegata *Quo me, Bacche*,

(1) ORAZIO (*Lib. III, ode 21*), si rivolge alla sua anfora con queste parole :

Tu sapientium
Cures et arcanum jocosum
Consilium retegis Lyaeo.

I quali versi potrebbero tradursi in italiano come segue:

Grazie al giocondo Bacco, tu de'saggi
Sveli le cure ed i pensieri arcani.

rapis, non ascolto che perpetui panegirici d'ogni sorta vino, o altre novelle di lievissimo momento. In ditirambi così fatti io per me non vorrei che il giovine poeta spendesse mai le sue fatiche: quello del *Redi* (senza contar li altri moltissimi del *Chiabrera*, del *Baruffaldi*, del *Nisielì*, del *Crescimbeni* ec.) è abbastanza e d'avanzo per l'onore della poesia nostra anche in tal genere; tanto più ch'esso non lascia molta speranza d'eguagliarlo, non che di vincerlo, in tutto ciò che si pertiene al maneggio della lingua, e alla disinvoltura del verso. Ma dove il ditirambo fosse ricondotto a trattar materie così sublimi, come quelle che *Virgilio* nell'egloga VI fa cantare all'ebro Sileno, io non so vedere chi non l'avesse per componimento ottimo e degno dell'animo e dell'estro italiano. Ad alto segno, è vero, trasse più volte il nostro *Porta*; ma gran danno è pure ch'egli abbia fatto uso d'un particolar dialetto (il milanese) in luogo della lingua commune d'Italia; se in questa egli avesse composto, sarebbero i suoi ditirambi in ogni parte citati a modello.

CAP. V. — DEL BRINDISI.

Lo *Scioppio*, il *Ferrario* ed altri fanno venire la voce *Brindisi* dal verbo tedesco *Bringen*: e noi per essa intendiamo quell'invito o saluto che si fa alle tavole in bevendo. Egli pare che simile usanza fosse molto in voga appresso de' Greci. Alquanto odi d'*Anacreonte* (come la 38.^a, la 41.^a, ed altre) si possono di fatto metter nel numero de' brindisi; e *Pindaro* disse, giusta l'interpretazione del *CHIABRERA*, che *il brindare con rugiada d'uva spumante dentro una coppa d'oro onorava tutto il*

convito delle nozze (1). Anche i Latini, aveano il brindisi e si crede che fosse di questa soggia: *Bene te, bene me*, ovvero *Bene tibi, bene mihi*, come si vede nel *Persiano* di PLAUTO, At. V. sc. 4.

Le poesie che si cantavano presso il vino ed in sul bere, erano da' Greci dette *Parenie*, e venivano accompagnate dal suono delle tibie in modo li-
dio; il qual costume s'era pure introdotto nel La-
zio, come si ritrae da questi versi del *Venosino*;

Nosque et profestis lucibus et sacris,

Inter jocos munera Liberi,

Cum prole, matronisque nostris,

Rite Deos prius apprecati,

Virtute functos, more patrum, duces,

Lydis remisto carmine tibiis,

Trojamque et Anchisen et almae

Progeniem Veneris canemus.

Lib. IV. Od. XV.

E nello stesso poeta appariscono d'essere veri brindisi, alla maniera di quelli d'*Anacreonte*, l'ode 27. del lib. 4, l'ode 19. del lib. III, l'ode 13. degli Epòdi, e fors'anche le odi 24. e 28. del lib. III.

Il brindisi non è, per così dire, che un germoglio del ditirambo; anch'esso è ispirato da Bacco, ed è similmente l'espressione della gioja. L'unica regola che si può dare per tessere questo componimento, è di scegliere un concetto che abbia del nuovo e del peregrino, e d'esprimerlo brevemente con vivacità d'immagini, con tratti spirito-

(1) Od. olimp. VII. (Spiace ad alcuni questo verbo *Brindare*, inventato dal *Chiabrera*, e dal medesimo usato altrove. E pure è voce ottimamente dedotta dalla stessa fonte che *Il brindisi*, detto da' Francesi *La brinde*; e, che più rileva, accoglie in sè quell'intero concetto che li altri son forzati a esprimere con due parole, cioè *Far brindisi*. Ma chi potè mai rendere uniformi i gusti degli uomini?)

si, con naturalezza di stile, con versi armonici e fluenti, con facilità di rime, nascondendo al tutto la fatica e l'artifizio, e mirando sempre a ravvivar l'allegrezza de' commensali. Ben potrà l'accorto poeta insinuar pure di belle sentenze nel suo brindisi, e, dove gliene venga l'occasione, infiammare li animi altrui ad alti sentimenti di virtù e di gloria; ma vuolsi ricoprir con grand' arte un tal disegno, tanto che la brigata senz' avvedersene raccolga le dottrine di lui, e si sollevi d'improvviso a' trasporti dell' entusiasmo. Alcuni sogliono nei brindisi apostrafare ad uno ad uno i convitati con lodi o basse o puerili o immodeste; ed altri, come dice il *Parini*,

Gonfia d'audace verso inezie conte,

o s'aguzza di provocare il riso con motti equivoci e licenziosi. L'unico luogo che sia concesso a simili profanatori delle sante Muse, è la romorosa taverna infra bianti e giullari.

Il brindisi può racchiudersi in qualunque sorta di metro; tuttavia ne pare ch' egli preferisca le brevi strofette, condotte con fino giudizio d'orecchio, e da potersi mettere in su le note.

I più belli esempj del brindisi si hanno dal *Chiabrera*, dal *Rolli*, da *Scipione Maffei*, dal *Monti*; e degno che tutti lo sappiano a mente è quello del *Parini*:

Volano i giorni rapidi
Del caro viver mio;
E giunta in sul pendio
Precipita l'età, ec.

CAP. VI. — DELLA ELEGIA.

La *Elegia* non differisce in altro dall'ode, se non

ché a questa si convengono tutti i sentimenti e tutti li affetti, e la prima si compiace soltanto nelle idee melanconiche, tetre e compassionevoli. *Orazio*, è vero, ne dice che

Versibus impariter junctis querimonia primum,
Post etiam inclusa est voti sententia compos (1);

il senso però di queste parole non è già che l'elegia col progresso del tempo fosse tralignata dall'origine sua, ma sì bene che i poeti si valsero de' versi elegiaci, o diremo degli esametri e de' pentametri, a trattar pure soggetti di contentezza. Così parimente li Italiani, appresso de' quali la elegia per lo più delle volte si veste della terza rima, rinchiusero sovente nello stesso metro altre materie da quelle di dolore e di lamento; ma non per ciò ne seguita che sia fra noi degenerata la sua natura. Le forme esteriori non possono mai tramutar l'essenza di qual sorta si voglia di poesia; elle non sono che mere condizioni accidentali e comuni ad ogni soggetto.

Stabilito adunque esser materia propria dell'elegia il flebile ed il patetico, ben poco ne resta a dire della sua forma organica; imperciocchè non vediamo che in parte niuna ella s'allontani dall'abitudine dell'ode. È però necessario d'avvertire che l'affetto si dee diffondere per tutta l'elegia, come il sangue nelle vene; in essa vogliamo trovare i trasporti d'un'anima agitata, i rapimenti ed i sogni d'una fantasia tutta occupata in un solo oggetto; e qualunque cosa sentisse dell'artifi-

(1) *Art. poet.* v. 73.

« Prima il dolore

« Ne' versi impari alternamente uniti,

« Poi s'esprime il piacer ».

Trad. del METAS.

ziato, e non sembrasse uscir direttamente dal cuore, sarebbe quivi oltremodo biasimevole; poichè la passione ne' suoi sfoghi non può soffermarsi a tener consiglio coll' intelletto, e solo adopera lo spontaneo linguaggio che le porge natura.

Queste considerazioni ne additano a un tratto anche la qualità dello stile che dee regnare nella elegia. Belle e nitide sieno le parole, leggiadre le frasi, vive e inaspettate le immagini e le figure; ma tutto spiri, nel tempo stesso, candore e semplicità, nè d'altro s'adorni, fuor di quelle grazie native che mai non si scompagnano da spirito gentile. Per conseguente è uopo d'evitare altresì la soverchia pienezza e sonorità del numero, e di far che il verso fluisca libero e dolce e temperatamente armonioso; giacchè la malinconia, mentre non curasi d'ornamenti e di lusso, rifugge ancora dallo strepito, e si compiace ne' solitarj orrori della foresta, dove non odi che il soave lamentar degli augelli, il lene susurro delle frondi, e il roco mormorare de' ruscelletti. Egli è per questo che li Italiani, guidati dalla squisitezza del loro orecchio, usano d'ordinario le terzine, come quelle che meglio d'ogni altro metro secondano la foga delle idee, senza aver bisogno di splendidi fregi per apparire, e le cui rime, alquanto lontane e regolatamente ripetute, offrono l'immagine dell'eco che risponde alle querele degl'infelici. In questa forma sono dettate le belle elegie del *Sannazaro*, del *Benivieni*, dell'*Alamanni*, del *Rolli*, del *Menzini*, del *Monti*, ec. Tuttavia molte ne abbiamo ancora in metri differenti. Parecchi sonetti e varie sestine del *Petrarca* (non solo in morte della sua donna, ov'egli così dolcemente si lagna del rio destino, ma in vita ancora di essa, ove racchiude tante passioni sì di speranza, come di timore, sì

di desiderio, come di disperazione) che sono altro mai, dice il *Gravina*, se non elegie a imitazione di *Tibullo*, di *Propertio* e d'*Ovidio*, tuttochè brevi assai più che non fosse il loro costume? E se lunghe le vogliamo (segue il medesimo scrittore), le incontreremo prontamente nelle canzoni — *Si è debile il filo a cui s' attiene* — *Nel dolce tempo della prima etade* =, e in altre simili, particolarmente sulla morte di *Laura*, tutte composte di pietose e dolenti note. Non altrimenti molte odi di quasi tutti i nostri *Lirici*, in quanto all' intrinseco, sono vere elegie; e il *Firenzuola* tra i vecchi, e *V. Monti* a' di nostri ne scrissero pure alcune in verso sciolto (1): il qual metro a me pare che loro s'addica mirabilmente quando soprattutto assumono la forma epistolare, sì come adoperò, per tacer degli altri, l'illustre *Ippolito Pindemonte*.

Allorchè l'elegia s'innalza a più sublimi concetti, e piange la distruzione di popoli e di Regni, o si pasce in profonde meditazioni sopra l'umano destino, o esala i sospiri d'un'anima generosa che partecipa all'orrore dell'altrui sciagure, ella prende anche il nome di *Treno*. Tali sono le lamentazioni di *Geremia*, quand'egli, seduto in su le ruine di *Sionne*, fa paragone di que' miseri avanzi e di quella muta solitudine con lo splendore, con la ricchezza, con la frequenza ond'ella pur dianzi andava superba, e si procura di sfogar col pianto la gravezza del suo dolore. E treni chiameremmi parecchie *Visioni* di poeti italiani; nel qual genere il *Varano* e il *Monti* hanno sopra tutti il grido; co-

(1) Io reputo elegie tutti que' componimenti in verso sciolto del cav. *V. Monti* stampati dal *Bodoni* nella Parte seconda delle poesie di esso. L'arte di dipingere il tumulto delle passioni è quivi portata a tal grado, che non credo si possa ire più oltre.

me pure, a cagion d'esempio, ne sembra da riporre nella medesima classe il *Lamento del Redentore* del sig. Gio. TORTI milanese, e fors'anche i *Sepolcri* d'Ugo FOSCOLO.

CAP. VII. — DELL' IDILLIO E DELL' EGLOGA.

Noi ci serviamo oggigiorno de' vocaboli *Idillio* ed *Egloga* per indicar certe maniere di poesia pastorale. Ma così non è presso li Antichi. Di fatti la voce *Idillio*, non essendo che un diminutivo di *eidōs*, che significa *forma, spezie, idea*, tanto val solamente, quanto *picciola forma, spezietta, ideetta*: ed essi comprendevano sotto questo titolo generico ed umile tutti i lor brevi componimenti di qual indole si sia; in quella guisa che noi con altro titolo egualmente generico li potremmo chiamare *poemetti*. Ond'è che sebbene tutte le poesie lasciateci da *Teocrito* portino il nome d'*Idillj*, dieci soli a ogni modo (ciò sono i primi nove e l'undecimo) trattano di cose pastorali. Ma perciocchè forse nel maggior numero di tali poesie si racchiudevano materie campestri e da pastori, avvenne che il popolo, non facendo alle altre attenzione, restringesse in processo di tempo la voce generica d'*idillio* a significar quella sola specie di componimenti.

Non dissimile è la storia dell' *Egloga*. Li Antichi, non sempre paghi di tutte l'opere loro, soleano traseglierne i componimenti più perfetti, e di questi soli far conserva, chiamandoli *Egloghe*; il che viene a dire *Trascelte*. Ma questo vocabolo andò perdendo altresì di mano in mano il suo significato originario, tanto che si ridusse a non esprimere altra cosa, se non le immagini della vita pastorale. Il perchè, sebbene sieno dieci i componimenti di *Virgilio* che portano il titolo commune di *eglo-*

ghe, tuttavia noi dovremmo segregar da tal classe li ultimi tre (il *Pollione*, il *Sileno*, e il *Gallo*); i quali al certo non si ponno dir *egloghe* nel senso che è loro al presente attribuito.

Alcuni Moderni distinguono l'*idillio* dall'*egloga*, definendo il primo *Una narrazione di qualche favola campestre descritta con venustà e con dolcezza*; e l'altra *Un breve fatto campestre messo in azione*. Altri però non fanno divario nessuno da *idillio* a *egloga*: quindi veggiamo che il celebre GESSNER, quegli che a' tempi nostri non ha rivali in tal genere di poetare, chiama indifferentemente *idilli* tutti i suoi componimenti campestri, ancorchè in parecchi s'introducano pastori a ragionar fra loro; che è a dire, ancorchè vi sia messo un fatto in azione: laddove in altri è solo esposta per via di racconto una favola campestre. E che diremo del SANNAZZARO, il quale nell' *Arcadia* diede il nome di *egloghe* a molte sue rime che non sono altro se non canzoni ed elegie, tuttochè proferite da pastori (1)?

Ma, come che sia, l'*egloga* si conviene perfettamente con l'*idillio* in quanto al genio e alle leggi; onde noi, più solleciti delle cose che de' nomi, toccheremo in genere la poesia pastorale, lasciando che ciascuno intitoli le sue composizioni secondo che gli è più di piacere.

Egli pare in vero che noi dovessimo discorrere altrove così dell'*egloga*, come dell'*idillio*, perciocchè nell'una e nell'altro il poeta ora piglia la forma narrativa, ed ora la drammatica; nondimeno pensando che in ogni caso egli esprime li effetti prodotti nell'animo suo dalle attrattive del viver

(1) Nel novero delle Canzoni si vuol porre l'*Egloga* 3. e fra l'*Elegie*, la 5. la 7. e l'11.

campestre, e che debbono quindi in opere sì fatte aver gran parte li elementi della Lirica, -abbiam loro serbato questo luogo, non giudicando a proposito di recarci tante volte alle mani una tal materia, quante sono le sèmbianze ch'ella ha virtù di assumere (1).

Noi possiamo considerare la vita pastorale sotto tre aspetti diversi: o qual è al presente, ridotta a condizione abietta, servile, stentata, e dove le idee son tutte basse e grossolane; o qual possiamo figurarci ch'ella fosse nelle età più remote, tutta piena d'agiatezza, libera e rispettata, sebben lontana da qualunque raffinamento ne' modi e negli usi; ovvero qual non fu giammai, nè può essere, voglio dire una mescolanza dell'ingenuità, dell'innocenza, della semplicità de'primi tempi, con la squisitezza di gusto e con la politezza di maniere che veggiamo fra' cittadini ai tempi nostri. Il primo di questi tre aspetti è troppo rustico e vile da porger degna materia al poeta, officio del quale è d'imitare non già qualsivoglia obietto, ma quelli soltanto che rechino piacere a riguardarli: il terzo è fuor di natura; e dove il poeta attribuisca a' suoi pastori il linguaggio degli uomini di lettere o di Corte, egli farà sfumare ogni spirito di poesia pastorale. In simile difetto cascò tra' Francesi il *Ronsard*, e tra li Italiani, forse più d'ogni altro, il *Guarini* e il *Filicaja* (2). Ma fuggendo questi due estremi, e avendo l'occhio al secondo stato, il poeta dipingerà la vita di pastori arguti e piacevoli senz'essere nè culti nè raffinati, — sensitivi e affettuosi senz'essere ne leziosi

(1) Le idee ch' io sono per esporre, son tratte specialmente dal *Blair* e dal *Batteux*.

(2) *Egloghe del senatore VINCENZO FILICAJA* pubblicate dal sig. *Meloni*.

nè molli, — ingenui e semplici senz'essere nè goffi nè rozzi.

Il diletto che produce la poesia pastorale si deriva dalle immagini di quella tranquillità e felicità che si crede albergar solo fra li abitatori della campagna. È d'uopo pertanto che il poeta pigli guardia a non distruggere nell'anima altrui sì propizia illusione; e però dee nascondere tutto quanto ha la vita campestre di duro e di molesto, e solo delinearla dal lato più bello e più gradevole. In questo particolare è *Virgilio* ingegnossissimo: chi potrebbe immaginare un quadro del viver pastorale che più ti alletti di quello ch'egli presenta nell'e-gloga prima, senza discostarsi alcuna cosa dalla verità?

Fortunate senex! hic inter flumina nota,
Et fontes sacros frigus captabis opacum;
Hinc tibi quae semper vicino ab limite sepes
Hyblaeis apibus florem depasta salicti
Saepe levi somnum suadebit inire susurro;
Hinc alta sub rupe canet frondator ad auras;
Nec tamen interea raucae, tua cura, palumbes,
Nec gemere aëria cessabit turtur ab ulmo (1).

Non vuolsi però dire con questo che giammai non s'abbia da mettere i pastori in qualche stato di miseria e d'affanno: pur troppo non v'ha con-

- (1) Vecchierel fortunato! a te fra questi
Tuoì fiumi usati e queste sacre fonti
Goder fia dato la frescura e l'ombra:
Quinci il grato ronzio de l'api iblèe,
Predatrici di fior' per quel salceto
Della siepe vicina, a te sovente
Fia che il sonno lusinghi; e d'alta rupe
Canterà quindi il potator, nè intanto
Di lamentarsi cesseran le rauche
Tue colombe e la tortore da l'ulmo.

Trad. di C. NICOLINI.

dizione alcuna dall'umana vita che di continuo esulti in piena felicità; ma tali miserie e tali affanni debbono essere di qualità che non rendano odiosa nell'immaginazione altrui la vita pastorale. Così *Virgilio*, nell'egloga V, introduce Menalca e Mopso a piangere la morte di Dafni; ma dipingendo lo squalore e il lutto onde si copersero i prati ed i campi, da prima sì ridenti, al disparire dell'amato pastore, egli viene con maraviglioso artificio a farne innamorar della vita campestre, come quella dove si vede ogni cosa infino alle materie inanimate sentir la perdita dell'uomo virtuoso e onorarne le ceneri co' tributi del più tenero affetto.

Molta industria si richiede ancora a disegnar le scene villerecce, e a dar loro convenevoli tinte: lo stesso *Virgilio* non ci lasciò per avventura un quadro di tal genere che possa reggere al paragone del seguente, delineato da *TEOCRITO*:

Ivi su letti ben cedenti al basso
Di molle giunco e pampani ben freschi
Festosi ci adagiammo; e a noi sul capo
Scotean lor rami i folti pioppi e li olmi;
E colà presso fuor d'un antro uscia
Mormorando un ruscel sacro alle Ninfe.
Sui frondosi arboscelli le cicale
Innamorate del calore estivo
Faticavan nel canto, e la calandra
Stridea da lunge fra spinose macchie.
Cantavan lodolette e cardellini,
La tortora gemea, scorreano a volo
L'api dorate intorno alle fontane.
Tutto spirava un'ubertosa estate;
Spirava autunno. Largamente ai lati
Buzzolavan le mele, ai piè le pere;
E curvi i rami di susine carchi
Scendeano a terra.

Trad. del PAGNINI.

GHERARD.

È questo un paesetto amenissimo, che il pittore potrebbe tradurre in su la tela; e certo vogliono essere di tal guisa tutte le descrizioni di siti campestri, acciocchè la fantasia si compiaccia in vagheggiarli, e per poco si creda di respirarne l'aura medesima. Ma per produrre simile incanto è mestieri di caratterizzare, dirò così, le prospettive, e di particolareggiare li obbietti, sempre avvertendo che la scena corrisponda alle passioni che s'ha in animo di descrivere, tanto che ne risulti quell'unità d'impressione generale che si ricerca in ogni lavoro. *Virgilio* nell'egloga II introduce Coridone a sfogare il suo dolore con mestissime querele: or mira con quai tetri colori è dipinto il luogo ove si rifugge solo e pensoso quell'infelice:

Tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos
Assidue veniebat; ibi haec incondita solus
Montibus et sylvis studio jactabat inani (1).

Una delle maggiori difficoltà che s'incontrano nell'egloga e nell'idillio, è la dipintura de' costumi e il linguaggio da ponere in bocca degli Attori. *Teocrito* riuscì molto felice in questa parte: e chiunque ne segua le pedate, non avrà cagione di ripentirsene. Schivando i punti più fini delle passioni, egli seppe conservare il carattere della rustichezza; fuggendo lo splendido e l'ammanierato, egli rimase fedele al genio della semplicità: tutti i suoi pensieri diresti che nacquero nella mente propria de' pastori ch'egli fa parlare, i quali, dagli oggetti che li circondano, in fuori, non hanno

- (1) Sol dove ombrose
Spiegano i faggi le ramoso cime,
Venù sovente; ivi a le selve, a i monti
Queste invan spargea solo in culte voci.

Trad. di D. MOLAJONI.

altra cognizione; nelle cose è moderato da giuste misure, nell'espressioni è temperato da ingenue grazie; e alla delicatezza delle sue immagini s'accompagna il gentile accozzamento delle parole e la dolce armonia de' versi (1). Che se talvolta egli si cala a idee per avventura troppo triviali, o trascorre in alcune licenze, il buon senno dello studioso farallo accorto di no'l dover quivi imitare. Del resto, dove mai rinverremo concetti più cari e naturalezza maggiore, che nel tratto seguente? (È l'innamorato Ciclope che parla.)

O bianca Galatèa, bianca all'aspetto
 Più che giuncata, e più che agnello tenera!
 Più d'un giovenco superbetta, e acerba
 Più dell'uva immatura! Tu sovente
 Ten vieni a me qualor m'occupa il sonno,
 E poi da me co' l sonno via ten parti.

Trad. del GRAVINA.

OVIDIO prese a imitare questo luogo, e disse:

Candidior nivei folio, Galatea, ligustri;
 Floridior pratis; longa procerior alno;
 Splendidior vitro; tenero lascivior hædo;
 Levior assiduo detritis æquore conchis;
 Solibus hibernis, æstiva gratior umbra;
 Nobilior pomis; platano conspectior alta;
 Lucidior glacie; matura dulcior uva;
 Mollior et cygni plumis et lacte coacto:
 Et, si non fugias, riguo formosior horto.
 Saevior indomitis eadem Galatea juvençis;
 Durior annosa quercu; fallacior undis;
 Lentior et salicis virgis et vitibus albis;
 His immobilior scopulis; volentior amne;
 Laudato pavone superbior; acrior igni;
 Asperior tribulis; foeta truculentior ursa;
 Surdior æquoribus; calcato immitior hydro (2);

(1) Gravina, *Rag. poet.*

(2) O Galatea, più dei ligustri bianca,

e quel che segue; poichè nè quì pure egli finisce. Onde ognuno s'avvede che *Teocrito* scelse il migliore e il più confacente, contenendosi fra giusti termini, laddove *Ovidio*, lasciandosi trasportare alla foga della propria fantasia, dimostra essere il poeta che parla e non il Ciclope, il quale avrebbe sentito molto poco il travaglio amoroso, se avesse potuto così agiatamente mettere insieme una sì lunga filatessa di similitudini. Anche il *Metastasio*, s'io bene estimo, fece dir cose al medesimo Ciclope, all'orrido Polifemo, che le più melate e le più sottili non potremmo aspettarci dagli zerbini educati in su la Senna.

Più florida dei prati, e più diritta
D'un ontano, e più nitida del ghiaccio,
Più lasciva d'un tenero capretto,
E liscia più delle marine conche;
Più del sole invernale, dell'ombre estive
Grata, e più vaga dei purpurei pomi;
Più degli eccelsi platani sublime;
Del cristallo più lucida, e soave
Più dell'uve mature; e delle piume
Più morbida del cigno, e più del latte
Coagulato; e, se da me non fossi
Fuggitiva così, più chiara e bella
Di limpido ruscel che l'orto irriga.
Ma insieme, oimè! d'indomito giovenco
Più fiera, e dura più d'annosa quercia,
Più instabile dell'onde, e più dei lenti
Rami di salce, o tortuosa vite,
Flessibile e fallace; al par de'scogli
Immobile, e di rapido torrente
Più violenta, e di pavone altero
Superba più, più delle fiamme acuta,
E più pungente delle irsute spine.
Del mar più sorda, più feroce e cruda
D'orsa lattante e di calcata serpe; ec. ec.

Metamorf. Lib. XIII. — Trad. del BONDI.

Mio cor, tu prendi a scherno

E folgori e procelle;

E poi due luci belle

Ti fanno palpar.

Qual nuovo moto interno

Prende da quei sembianti?

Quai non usati incanti

T'insegnano a tremar?

Sanno l'onde, e sau le arene

Le mie pene; e non so come

Hanno appreso del mio bene

Il bel nome a replicar.

Tu più sorda e più crudele

Di quel mare onde nascesti,

L'amor mio, le mie querele

Non t'arresti ad ascoltar.

Questi versi, considerati di per sè, non lasciano cosa veruna a desiderare; ma posti nella bocca d'un Polifemo, tradiscono il costume e la verisimiglianza, e ti costringono, fosse pur mal tuo grado, a dare ancora la palma all'antico Siciliano.

Ma tempo ormai è di vedere quali soggetti abbia a trattare il poeta bucolico; chè non basta il proporsi de' pastori i quali stieno fra loro cianciando alla balorda *là sotto l'ombra degli ameni faggi*. Qualunque poema dee chiudere in sè un soggetto che piaccia e interessi. Ma, come nota il *Barretti*, l'argomento di questo genere di poesia è argomento presto esausto; perchè si fa presto a dire che i prati son verdi e sparsi di fiori, e che i campi sono fertili e biondeggianti di spighe; presto si fa ad insegnare che i colli sono aprichi, e che i boschi sono frondosi, o che i rivi sono cristallini, e che le spelonche sono opache; e presto ancora si fa a ripetere in altra lingua le gare e le contese e tutte l'altre cose che suonano da tanti secoli nelle *Bucoliche* di *Teocrito* e di *Virgilio*.

Tuttavia questa apparente sterilità non impedi che il *Sannazzaro* trovasse modo a inventar una specie di romanzo pastorale, dove la prosa e la poesia italiana ricevessero un abito tutto nuovo, e che, sebbene in alcuna parte non sia d'« squisita foggia, non pare ancora tanto anticato, che offenda il difficile gusto degli uomini presenti. E dove sia chi ben sappia osservare le diverse avventure che danno occasione a' contadini e a' pastori di spiegare il loro genio e i loro affetti, e in essi attentamente consideri o i tratti spontanei di generosità, o le prove di coraggio, o la forza de' vincoli di parentela e d'amicizia, o la carità di patria, o la religiosa rassegnazione nelle sventure, e conosca l'arte di cogliere il vero punto di prospettiva e di condurre il disegno, e di maneggiar le tinte, io per me son di credere ch'egli ne presenterebbe dei quadri campestri pieni d'attrattive per la fantasia, e tali che il cuore ne sarebbe dolcemente commosso. Tanto fece il *Gessner*; e ben per lui fu mostro non v'esser campo sì magro e sterile, che l'ingegno no'l possa mettere a cultura e render fruttifero e ubertoso. Anche *Gio. Fantoni*, più conosciuto sotto il nome di *Labindo*, trattò a' dì nostri questo genere di poesia con felice riuscita; e del *Parini* abbiamo un frammento d'idillio, tutto fiorito d'imaginette così naturali e in uno così leggiadre, che le più non potriano desiderarsi.

Varj sono i metri che prende così l'idillio, come l'egloga. In riguardo al primo, considerandolo per un semplice racconto di negozj campestri, i nostri vecchi usavano di mescolare li endecasillabi co' settenarj, senza legge alcuna di rima; i più de' Moderni per altro s'astengono da quel disordine, e pare che amino meglio il verso sciolto o le stanze regolari, come l'ottava e la sesta rima, le terzine

ed anche le brevi strofette. In quanto all'egloga, ella si veste tante forme, e benespesso tanto instabili, che troppo più tempo gitteremmo a divisarle, che non vale il pregio, potendole ognuno riscontrare a un colpo e in uno istante nel *Sannazaro*, il qual forse l'ebbe tutte adoperate.

Noi ci siamo largamente distesi in questo capitolo, sì per levar via dall'animo altrui non poco di quella mala impressione che hanno data generalmente di tal sorta di poesia le tante inezie piovute altra volta a dirotto sul Parnaso italiano; e sì per cagione che, sendo li argomenti pastorali i primi in cui d'ordinario si vengono esercitando i giovinetti, ne pareva che non sarebbe indarno l'additare con qualche diligenza i difetti da fuggire, e il meglio da imitare.

CAP. VIII. — DELL' EPIGRAMMA.

L'epigramma, siccome lo definisce il *Batteux*, è un concetto interessante, felicemente e brevemente espresso. La sua materia è come dir tanto estesa, quanto il regno della fantasia e del cuore. Il suo genio è la libertà; il suo carattere la prontezza e la disinvoltura.

Tutti li epigrammi si possono ridurre a due ordini: all'uno assegneremo quelli che si contentano della delicatezza del pensiero e della eleganza dell'espressione: all'altro quelli più arditi che al brio e alla vivacità uniscono l'acutezza dello spirito e un non so che di frizzante. I primi o non differiscono punto dal madrigale (di cui parleremo nel seg. cap.), o solo in quanto apportano seco un certo che di brillante, ch'egli per avventura non ricerca; e di questa ragione son forse tutti li epigrammi greci da noi conosciuti, e quelli di Ca-

tullo; agli altri pertengono que' di *Marziale* e la maggior parte di quelli de' moderni. Vero è che questi ultimi assumono talvolta il carattere della Satira, e quindi parrebbe che dovessimo riserbargli per altrove; nondimeno ci siamo risolti di farne qui parola per non suddividere le materie: la qual licenza ne sarà di lieve comportata da chiunque consideri che nelle cose della poesia, dove nessun genere non si trova quasi mai nella sua perfetta purezza, non è possibile di seguire i metodi di certe altre scienze.

Dee l'epigramma, quello soprattutto che appartiene alla seconda specie, aver due parti: l'una si è l'esposizione del soggetto o della cosa onde nacque il pensiero che il poeta è per esprimere, si è l'altra il pensiero medesimo svolto in guisa che alletti e muova il lettore o con la delicatezza o con l'arguzia. Queste due parti richiedono egualmente brevità, scioltezza ed evidenza: e debbono cospirare a far nell'animo quella impressione che noi con modo forestiero diciamo *interesse*. Necessaria è la brevità, poichè, non contenendo l'epigramma più che un pensiero, se per aggiugnerlo dovesse il lettore passar per lunga serie di versi, egli non troverebbe nella fine compensato il suo disagio, o più presto gli sopravverrebbe noja e disgusto a mezzo il cammino. Perchè già disse *Parmenone*, colui dalle Muse essere a gran pezza lontano, il quale di molti versi componesse l'epigramma. In oltre noi possiamo considerare il pensiero epigrammatico qual freccia scoccata all'intelletto: ora una freccia che venga lenta e assai da lungi, o solo farà debolissimo effetto, o non ne farà nessuno. E questo vantaggio nasce ancora dalla brevità, che l'epigramma a un tratto è raccolto dalla mente e conservato nella memoria. Nondimeno (sen-

zachè *Marziale* e *Catullo* ne porgono esempj d'epigrammi diffusi in molti versi , e pur son tenuti bellissimi) siccome la brevità non è cosa da potersi determinare , perchè relativa , così porremo questo generale principio, non mai passare il segno un epigramma, non che qualsivoglia componimento, quando tutte le sue parole sieno necessarie a far manifesto il pensiero, e le idee accessorie collimino a dar rilievo all'idea principale.

La scioltezza e l'evidenza dell'epigramma dipendono dalla felicità di dar figura al pensiero. Assai, per ottener questo fine, aiuta la buona scelta del verso; imperciocchè ogni pensiero ha certa configurazione sua propria, e se tu lo storpi in una forma sproporzionata , egli non è più desso. Un tale artificio non si può meglio imparare altronde, che dal *Metastasio* ; nella più parte delle sue canzonette e ariette il metro risponde sì perfettamente al pensiero, che in guisa alcuna alterar non vi puoi la misura de' versi o la disposizione delle parole ; senza che il pensiero non perda a un colpo e chiarezza e naturalezza e leggiadria. Il secondo oggetto cui debbe aver mente il poeta nel modo di esporre il pensiero dell'epigramma , si è di sgombrarlo d'ogni cosa inutile, di condirlo, direm così, di tutto il sale ond'è capace, e di sol dargli tanto di lume, quanto basti per colpire la perspicacità del lettore. E per verità gran parte del diletto che reca l'epigramma, si deriva bene spesso dall'aver altri occasione di conoscere il proprio ingegno nel coglierne a volo il sentimento; nè potrebbe tal solletico aver luogo, dove l'epigramma spiattellasse da sè l'intenzione del poeta. Chi non si trova questa finezza d'arte , altro mai non sarà che un insulso motteggiatore. Per ultimo è da mettere diligentissima cura nelle parole , nello stile e nella

tessitura del verso; giacchè per poco che si offenda o il gusto o l'orecchio, è ito ogni prestigio dell'epigramma.

Ora entriamo a vedere da che fonti può l'epigramma cavàr materia d'interesse. Primieramente egli può cavarla da qualche importante verità, come si trova in questo dell'ALAMANNI:

Son gli Dei spettator'; la terra è scena;
E noi siam l'istrioni ond'ella è piena.

La finezza del pensiero è pur quella che lo rende interessante; eccone un esempio di CLEMENTE BONDI:

Quel povero che langue
Senza soccorso alcuno,
Ignudo, egro e digiuno,
Ha su la fronte scritto:
SON DE' RICCHI UN DELITTO.

Alcuna volta tutto il suo pregio risulta da un solo motto: tale è il seguente sopra Amore effigiato con una borsa in mano:

Qual nuova insegna, Amor, tu porti mai? —
Che siam, risponde, al secol d'ór non sai?
BETTINELLI, trad. dal greco.

Spesso egli diletta per una cotale innocente malignità: questo del COLPANI mi pare assai felice:

Morì di fame Omero: alle sue spese
Vivea con lusso il Traduttore inglese.

Non di rado l'epigramma si sostiene per la sola delicatezza del sentimento. Bellissimo è questo del *Metastasio*, fatto per commissione d'un cavaliere il quale avea scommesso che l'imperadrice Maria Te-

resa darebbe alla luce un Arciduca, laddove ella pronosticava un'Arciduchessa, come avvenne :

Io perdei: l'augusta Figlia
A pagar mi ha condannato:
Ma, s'è ver che a voi somiglia,
Tutto il mondo ha guadagnato.

Alcuni interessano per la naturalezza congiunta alla sottile arguzia del pensiero. Eccone uno di tal genere, dettato da FRANCESCO LEMENE :

Tirsi il fanciul, la verginella Elpina,
Offrir con man vezzosa
A Maria peregrina
Bel dono, ella d'un giglio, ei d'una rosa.
Lo sguardo in lor soavemente fisse
La peregrina, e sorridendo disse:
Prendo la rosa, o figlio:
Ma tu, ninfa gentil, serba il tuo giglio.

Ve n'ha di quelli che fanno viva impressione nella mente, riducendo ad immagine sensibile una sentenza morale: un bell'esempio n'è in DANTE:

Chi nella pelle d'un monton fasciasse
Un lupo, e tra le pecore mettesse,
Dimmi, cre'tu, perchè monton paresse,
Ch'egli però le pecore salvasse?

Altri piacciono per l'inaspettata assurdità d'un concetto, come il seguente del PANATI:

Fece compra un villan d'un barbagianni,
Dicendo: Un dotto assicurato m'ha
Che tali bestie vivono mill'anni;
Voglio veder se l'è la verità.

Anche dalla simmetria de'concetti può l'epigramma acquistare un certo garbo. Ausonio fu per commune sentenza felicissimo quando disse:

Infelix Dido, nulli bene nupta marito!
Hoc pereunte fugis, hoc fugiente peris.

Ma non così felice, al contrario, fu GIOVANBATTISTA GUARINI nella traduzione di questo epigramma stesso :

O sfortunata Dido,
Mal fornita d'amante e di marito!
Ti fu quel traditor, questo tradito :
Morì l'uno, e fuggisti ;
Fuggì l'altro, e moristi.

Onde si vede che la bellezza d'un epigramma non tanto risulta dal pensiero, quanto dal modo di esprimerlo. Il far poi riuscir l'epigramma a un motto arguto e non previsto è di tutti li artifizj il più leggiadro. Il ROLLI ben se 'l conobbe, e con molta finezza se ne valse nel seguente :

Non posson mille e mille
Poetiche parole
Descriver l'altre Belle :
Ma per descriver Fille
Ne bastano tre sole :
Ossa, rossetto, e pelle.

Ma saremmo infiniti se tutti ad uno ad uno volessimo presentar li aspetti in cui può comparir l'epigramma per far piacevole impressione ; onde ci restringeremo ad avvertir soltanto que' difetti che lo rendono o meno lodevole o riprensibile ; e sono tali : L'oscenità de' concetti , condannata da ogni animo gentile ; la soverchia mordacità che irrita in vece di correggere ; il lacerare l'altrui riputazione, che dà segno di bassezza e di malvagità ; i giuochi di parole, le antitesi, le freddure, li equivochi, sì perchè non v'ha mediocre ingegno il quale non ne sappia rinvenire ad ogni ora , e sì perchè nullo è il loro fine, e niuna sustanza hanno in sè, e dimostrano uno spirito vano e puerile, che, non essendo capace di pensieri, solo ricerca le re-

lazioni fra 'l suono de' vocaboli e i varj significati onde sono capaci; finalmente le iperboli smodate, la falsità de' pensieri, e tutto che sente dello scurrile e del plebeo.

Quanto al metro ed al numero de' versi che si convengono all'epigramma, non si può dare alcuna regola costante. Nondimeno, siccome l'epigramma è quasi sempre un concetto espresso in modo che lasci pensare agli altri più di quello ch'ei dice, è chiaro che, mentre si dee circoscrivere nel minor numero di versi possibile, assai dee giovare altresì ch'egli prenda un metro regolare, a fine che l'abito esterno si confaccia alla bellezza dell'intimo spirito, e lo prevenga nel favore di chi legge o di chi ascolta. Egli è il vero che in ciò bene spesso incontrasi troppo più difficoltà che altri non s'avvisa; ma vero pure è che in simili componimenti la difficoltà superata acquista loro grandissimo pregio.

CAP. IX. — DEL MADRIGALE.

Il *Madrigale* trae l'origine dalla poesia campestre: di fatto anticamente egli era detto *Mandriale* da *Mandra*, e poscia per non so qual vezzo *Madrionale*. Forse con tal nome si volea denotare alcuna di quelle brevi e rozze canzoni composte dai guardiani delle gregge, o fors'anche volevasi accennare un tenue componimento le cui immagini fossero tolte dalla vita pastorale. E tanto più volentieri m'accosto a quest'ultima opinione, quanto che il *Trissino*, il *Dolce* e il *Minturno* avvertirono che il *Petrarca*, sebbene dettasse pochissimi madrigali, pose in tutti o erbe, o acque, o valli, o piante, o altre cose che a ville e a boschi appartengono. Pure di giro in giro anche il madrigale

si dipartì dal nido natìo, e s'intromise nelle faccende cittadine; ma sempre amò tenere dell'antica semplicità. Laonde appresso de' migliori poeti egli è sempre l'immagine delicata d'un concetto nato d'improvviso alla vista d'alcuna cosa che seduca la fantasia o commova lievemente il cuore; sempre si appaga d'uno stile candido, puro e naturale; sempre s'accompagna con le grazie e si mostra modestamente spiritoso; e sempre, come dice il BOILEAU, *respire la douceur, la tendresse et l'amour*. Ma per adempiere queste parti è uopo che il poeta sia dotato d'una fibra estremamente sensitiva, d'una fantasia che d'un tratto colpisca l'aspetto più vago e più nuovo degli oggetti, e che sia padrone della sua lingua e di tutti i reconditi artifizj del verso. Un madrigale in cui sola una menda scoprisse l'acutezza dell'occhio altrui, sarebbe oggidì cagione che l'autor suo mille volte desiderasse di mai non l'aver dato alla luce; e meritamente gliene seguirebbe tanto cruccio, poichè il mondo è sazio oramai d'inezie canore, e vuole che la poesia ripigli a dominar l'anima e a sublimare la dignità dell'uomo: e se degna talora accogliere con lieta fronte un qualche scherzo poetico, pretende almeno che il gusto non ne riceva la minima offesa. Ond'è che un madrigale si può quasi paragonare a quelle miniature lavorate a punta di pennello, le quali non hanno pregio veruno se con isquisite minutezze non rappresentino al vivo l'oggetto imitato.

Del resto il madrigale, fatto ogni ragione, non differisce dall'epigramma, se non in quanto non porta seco quel non so che di vivace e d'arguto, e molto meno quel non so che di frizzante che all'epigramma sta bene.

Per quello poi che spetta alla quantità de' versi

entro cui debb' essere rinchiuso il pensiero del madrigale, non v'ha regola nessuna, se non forse che li antichi padri della poesia italiana non mai ne adoperarono manco di sei, e non mai più che undici. Ma l'esempio loro non dee così travagliare il poeta, ch'egli stiri il suo pensiero per occupare il numero di undici versi, o lo strozzi per ristringerlo fra sei; e pur che il pensiero sia espresso in guisa da non vi si poter giungere nè togliere nulla, comunque il madrigale se n'escade' termini suddetti, non gliene incontrerà biasimo giammai per questo conto (1).

Quindi nelle rime del *Tasso* se ne legge uno di diciotto versi, ed è grazioso, benchè troppo lambiccato; eccolo :

L'alma vostra beltade
 Della divina esempio
 E di gloria immortale è vivo tempio.
 Pensier terreno ardire
 Non ha di farle offesa;
 Nè basso o vil desire,
 Nè fiamma impura e da begli occhi accesa :
 Ma in pure voglie oneste
 Amor s'infiamma, e poi divien celeste.
 Chi volge il vago sguardo
 A la beltà divina,
 Com'oro in fiamma i suoi pensieri affina;
 E'l core a voi devoto
 Sensi, voglie e costumi
 Purga a sì dolci lumi,
 F riverente or si consacra in voto,
 E di se stesso face
 Tempio ed altare e simulacro e face.

La stessa libertà si concede alla natura del metro e alla ordinazione delle rime; l'unica legge ne

(1) *Non sunt longa, quibus nihil est quod demere possis.*

MARTIALIS.

viene dall' orecchio ammaestrato nella lettura dei più reputati. Il *Petrarca*, l'*Ariosto*, i due *Tassi*, il *Giraldi*, lo *Strozzi*, il *Chiabrera*, il *Lemene*, il *Zappi*, il *Bertola*, *Gio. Gherardo de Rossi*, hanno scritto leggiadre cose in cotesto genere, e noi le proponiamo a imitazione, avvisando nondimeno che in essi ancora ha talvolta dell' affettato, del freddo e del puerile. Il madrigale seguente, composto da *Torquato Tasso* in morte di Margherita, duchessa di Ferrara, è uno de' più felici :

Non è questo un morire,
 Immortal Margherita,
 Ma un passar anzi tempo all'altra vita :
 Nè dell' ignota via
 Duol ti scolora o tema,
 Ma la pietà per la partenza estrema.
 Di noi pensosa e pla,
 Di te lieta e sicura,
 T'accommiati dal mondo, anima pura.

CAP. X. — DELL' ISCRIZIONE E DELL' EPITAFIO.

All' Epigramma si possono riferire altri brevi componimenti, come le *Iscrizioni* (dalle quali anzi egli trasse origine, poichè il suo nome in greco significa per l' appunto iscrizione), e li *Epitafi*.

L' *Iscrizione* consiste nello enunciar chiaramente e precisamente le circostanze più rilevanti d' un fatto, d' una persona, d' un oggetto qualunque si sia, affinchè n'abbia notizia l'età presente e la futura; ond'è ch'ella è destinata a' monumenti, agli edifizj, alle statue, a' trofei, alle medaglie, e a tutto quello che può cader più facilmente sotto li occhi degli uomini, e resistere all'ingiurie del tempo. Ella ammette così la prosa, come il verso;

ma, secondo l' ufficio nostro, sol toccheremo un motto di quelle che sono in versi distese. Il celebre *Saint-Pierre* diceva: « Per grande che sia il piacere ch'io m'abbia ne' miei viaggi a vedere una statua o un monumento dell' Antichità, sempre mi reca all'anima un piacere assai maggiore di leggere un' iscrizione ben fatta. Allor mi sembra che una voce umana emerga da quel sasso, e risuoni a traverso de' secoli, e, indirizzandosi all'uomo in mezzo i deserti, gli dica ch'egli non è solo, e che altri uomini, in que' medesimi luoghi, sentirono, pensarono e soffersero al pari di esso. Che se tale iscrizione appartiene ad un popolo antico che più non esiste, ella trasporta la nostr'anima ne' campi dell' infinito, e le infonde il sentimento dell' immortalità, con mostrarle che un pensiero è sopravvissuto alla ruina d' un Imperio (1) ». Per queste parole, dettate dall' entusiasmo d' un'anima virtuosa e sublime, si comprende quanto importi che l' iscrizione sia nobile, dignitosa, corretta, acciocchè li nomini ne ricevano profonda impressione, ed abbiano in concetto il secolo ed il popolo a cui pertiene; ma soprattutto è da cercar la concisione, perchè tutto ciò che è inutile o superfluo si diparte dal fine cui ella è consacrata, e usurpa indegnamente uno spazio prezioso, e scema quella dignità che dicevamo dover essere una delle sue principali condizioni. Del resto, tutto quanto abbiam detto richiedere l' epigramma e il madrigale per essere eccellenti, vuolsi applicare nella medesima guisa all' iscrizione; e per non moltiplicare in superflue parole, trapasseremo subito agli esempi che meglio insegnano d' ogni minuto discorso. Il *Caro* ne fece una bellissima pe' l' sepolcro

(1) *Paul et Virginie*.

del *Masaccio*, uno de' primi ristoratori della moderna pittura; ed è questa:

Pinsi, e la mia pittura al ver fu parì:
 L'atteggiar, l'avvivai, le diedi il moto,
 Le diedi affetto: insegna il Buonarroti
 A tutti li altri, e da me solo impari.

E piena di grazia nativa è quest'altra dell'*Alamanni* che fu posta a' piè d'una statua rappresentante una Ninfa che dorme sul margine d'una fontana:

Ninfa, guardia del fonte e delle fronde,
 Mi poso all'ombra e al mormorar dell'onde:
 A chi vien quinci il mio dormir non spiaccia;
 Ma sì bagui, rinfreschi, e beva, e taccia.

L'*Epitafio* è pure un'iscrizione, ma solamente destinata a tramandare a' posteri la memoria degli estinti. Quella del *Caro* recata di sopra è da porsi nel numero degli epitafi; e già basta ella sola a farne conoscere le condizioni ad essi ricercate. Tuttavia non è forse inutile il ricordare che il carattere di tali componimenti è la semplicità, il candore, l'affetto, e che sovente vi spira una pietà maestosa e sublime. Eccone due esempj, l'uno in istile elevato, del sig. di *Voltaire*, pel sepolcro della marchesa di *Chatelet*, tradotto da *Durante Duranti*; e l'altro di *Paolo Rolli*, in istile affettuoso, per la tomba di D. Flaminia Borghese Odescalchi, moglie del Duca di Bracciano:

Lasciato ha Emilia questo carcer frale:
 Le Grazie, le bell'Arti, il Ver le piacque;
 Per virtude ed ingegno a'Dei fu eguale;
 Dissimil sol, perchè immortal non nacque (1).

- (1) L'Univers a perdu sa sublime Emilie;
 Elle aimait les plaisirs, les arts, la verité;
 Les Dieux, en lui donnant leur esprit et leur genie,
 N'avaient gardé pour eux que l'immortalité.

Giace qui la beltà che fu l'oggetto
 D'illustre al par che di costante affetto.
 Lungo desio costò l'alta sua sorte;
 Giunsevi appena, e v'incontrò la morte
 Ogni tenero cor l'eroe compianse
 Che tanto amò, che perdè tanto e pianse.
 O tu che il duol maggior che sia non sai,
 Ama, possiedi, perdi, e lo saprai.

Alcuna volta i poeti hanno abusata la pietosa istituzione dell'epitafio, con rivolgerlo in un motteggio; ma l'epitafio allora non è più altro che un epigramma satirico, nè fa luogo a doverne qui parlar di bel nuovo. L'esempio che ne porgiamo, è tratto dalle poesie di *Giovanni Gherardo de Rossi*.

Il cener qui riposa
 Di giovinetta sposa.
 Sull'acerba sua sorte
 Piansero i cicisbèi, rise il consorte.

CAP. XI. — DEL SONETTO.

Fin qui parlato abbiamo delle varie specie di componimenti che sono proprj della poesia lirica; e se molti ne passammo in silenzio, come, p. e., li *Epitalamj*, i *Genetliaci*, li *Epicedj*, li *Epinicj*, le *Cacce*, le *Vendemmie*, le *Disperate*, i *Rispetti*, le *Matinate*, le *Serenate*, ec. ec., si è che sotto a cotesti nomi s'accenna soltanto la qualità del soggetto trattato dal poeta, o l'occasione a cui vengono destinati simili lavori: del resto seguono tutti medesimamente le leggi avvertite ne' capitoli addietro, secondochè pigliano la forma o dell'ode, o della canzone petrarchesca, o dell'anacreontica, o del ditirambo, o di altro come che sia. Laonde, io credo, solo ne avanza oramai di vedere alcune forme esterne che assume la poesia li-

rica, le quali sebbene già mentovate in parte così per incidenza, richieggono tuttavolta d'essere fatte conoscere distintamente.

Tale è il *Sonetto*, che alcuni tengono per una specie di poesia, laddove senza dubbio egli non è altro che un abito onde s'adorna quasi tutta la Lirica dall'ode infino all'epigramma, come ce ne potremo render persuasi, dove solo mettiamo un guardo nel Canzoniere del *Petrarca*. Di fatto noi troviamo subito un'ode, sull'andar di alcune d'ORAZIO, nel sonetto che segue:

In qual parte del cielo, in quale idea
Era l'esempio, onde Natura tolse
Quel bel viso leggiadro in ch'ella volse
Mostrar qua giù quanto là su potea?
Qual Ninfa in fonti, in selve mai qual Dea
Chiome d'oro sì fino a l'aura sciolse?
Quando un cor tante in sè virtù! accolse,
Benchè la somma è di mia morte rea?
Per divina bellezza indarno mira
Chi li occhi di costei già mai non vide
Come soavemente ella li gira.
Non sa come Amor sana e come ancide,
Chi non sa come dolce ella sospira,
E come dolce parla e dolce ride.

Un' ode che ha tutto il sapore d'ANACREONTE, e rinchiusa in quest'altro:

Per far una leggiadra sua vendetta
E punir in un dì ben mille offese,
Celatamente Amor l'arco riprese,
Com'uom che a nocer luogo e tempo aspetta.
Era la la mia virtùte al cor ristretta
Per far ivi e negli occhi sue difese;
Quando 'l colpo mortal là giù discese
Ove solea spuntarsi ogni saetta.
Però turbata nel primiero assalto
Non ebbe tanto nè vigor nè spazio
Che potesse al bisogno prender l'arme;

Ovvero al poggio faticoso ed alto
 Ritrarmi accortamente da lo strazio
 Del qual oggi vorrebbe e non può aitar me.

Se brami delle elegie, ad ogni passo ne incontri
 nella seconda Parte; e dovrai dire per fermo che
 giammai non ne leggesti una più patetica di quella
 che sono per recitarti:

Se lamentar augelli, o verdi fronde
 Mover soavemente a l'aura estiva,
 O roco mormorar di lucid'onde
 S'ode d'una fiorita e fresca riva;
 Là 'v'io seggia, d'amor pensoso, e scriva,
 Lei che il ciel ne mostrò, terra n'asconde,
 Veggio ed odo ed intendo: ch'ancor viva
 Di sì lontano a'sospir miei risponde.
 Deh perchè innanzi tempo ti consume?
 Mi dice con pietate; a che pur versi
 Degli occhi tristi un doloroso fiume?
 Di me non pianger tu; chè miei di fèrsi,
 Morendo, eterni: e nell'eterno lume,
 Quando mostrai di chiuder li occhi, apersi.

Ed un esempio di leggiadrissimo epigramma ti
 viene recato dal seguente:

Quando il pianeta che distingue l'ore,
 Ad albergar col tauro si ritorna,
 Cade virtù da l'infiammate corna
 Che veste il mondo di novel colore;
 E non pur quel che s'apre a noi di fore,
 Le rive e i colli di fioretti adorna;
 Ma dentro dove già mai non s'aggiorna,
 Gravidato fa di sè il terrestre umore,
 Onde tal frutto e simile si colga:
 Così costei, ch'è tra le donne un sole,
 In me movendo de'begli occhi i rai,
 Crea d'amor pensieri, atti e parole:
 Ma, come ch'ella li governi o volga,
 Primavera per me pur non è mai.

Anche il ditirambo s'è posto alcuna volta fra' cep-

pi del sonetto: nelle rime d'ANTONIO MALATESTI n'è un assai grazioso, e dice:

Empi quel ciotolon che con due mani,
Mentre si bee, pei manichi si piglia,
Del vin dei nostri monti siciliani,
Che morde i labbri e avventasi alle ciglia.
A onor di Polifemo e sua famiglia,
E degli amici prossimi e lontani,
A far un brindis Bromio mi consiglia,
Pregando il ciel che li mantenga sani.
Io l'ho bevuto. Or nulla a far mi resta;
E non m'ha fatto mal, per quel ch'io sento:
Bisogna ben ch'io appoggi un po' la testa.
Reggimi, caro Offelte, e fammi vento:
Io non posso parlar: che cosa è questa?
Io m'a, io m'a, io m'a, io m'addormento.

Ma per rendere ancor più chiaro come il sonetto sia puramente una forma esterna, la quale può così star bene ad un soggetto lirico, come qual altra si sia, piacemi di dare quest'ultimo riscontro. Famosa è l'ode 40, d'*Anacreonte* sovra un'ape che punse Amore. E bene quell'ode, liberamente traslatata in latino dallo *Strozzi*, comparisce da prima in sembianza d'epigramma; e nella sembianza medesima si mostra recata in vulgare dall'*Alamanni*: poi si divaga in un metro irregolare appresso del *Rolli*; poi *Carlo Maria Maggi* con libera interpretazione la riduce in un sonetto; poi sotto la penna di *Saverio de' Rogati* ella cerca d'imitar la leggiadria delle canzonette *metastasia-*ne; e poi finalmente il nostro *Bellotti* (per tacer di molti altri che ad altri metri l'accomodarono) le fa pigliar l'apparenza degli antichi madrigali. E non pertanto in tutti questi aspetti ella è pur sempre la stessa; e, per dir quello ch'io ne sento, ella è sempre un epigramma o un madrigale: nè fa forza ch'ella sia compresa tra le vere odi d'*Ana-*

creonte; poichè la voce *ode* appresso li Antichi aveva un significato generico, da cui prendevano titolo varie sorte di componimenti lirici. Altre odi parecchie dello stesso poeta furono parimente tradotte in sonetti dal *Corsini* e dal cav. *Gaetani*; e il medesimo avvenne d'alquante odi d'*Orazio*, come si vede nella traduzione di *Stefano Pallavicini*.

Stabilito pertanto che il sonetto può racchiudere dentro di sè quasi tutte le specie di poesia lirica, ne segue naturalmente che le sue leggi organiche, le sue parole e il suo stile debbono variare secondo le passioni e i concetti ch'egli riceve, e da questi determinarsi. Così noi veniamo a levar via tutte le dispute che altra volta furono mosse intorno alla condotta e allo stile di questo componimento, per cagione che non si volle porre mente che un sonetto, per eccellente ch'egli sia, non può dar luogo a norme generali, tante essendo le diversità di leggi che lo guidano, quante sono le diverse materie che gli è permesso d'abbracciare. Quel poeta dunque, cui piaccia di racchiudere i suoi pensieri in un sonetto, dovrà sempre, come in ogni altra forma, aggiustare i sentimenti a quell'affezion d'animo ch'egli vuole imitare, o d'amore, o di compassione, o di maraviglia, o d'ingenuità, o di qual altra specie si sia; imperciocchè il principale diletto che nasce così da questo, come da ogni altro componimento lirico, consiste non già nella materiale struttura (benchè riguardi ella pure al medesimo fine), ma sì propriamente in quelli affetti che per essi si svegliano nell'animo altrui; nè svegliar si potrebbero, se il poeta non avesse bene usato i sentimenti e le parole. E questo tanto potrà forse bastare ad essersi accennato intorno all'intime condizioni del sonetto;

massime che dalle cose discorse ne' capitoli avanti può trarre lo studioso li avvertimenti più necessarj a ben condurre sì fatto lavoro, secondo che un'ode, o un'elegia, o un epigramma, o altro, gli piaccia meglio figurare in cotal forma.

Il sonetto, per quanto afferma il *Redi*, fu trovato dagl' Italiani. Secondo il *Quadrio*, il primo che gli desse la forma più perfetta, si fu *Guittone d'Arezzo* intorno all'anno 1250; tuttavia *Pier dalle Vigne* ne compose nel 1220 o circa; e il *Crescimbeni* avverte che se ne trova pure alcuno di scrittore più vecchio.

Li Antichi erano usi di chiamar *sonetto* (che è come a dir *picciol suono*) qualunque breve componimento poetico; ed ancora oggigiorno il nostro vulgo fa lo stesso: me ben presto in fra coloro che sanno di lettere, fu ristretto un tal nome a quel solo componimento lirico tessuto di quattordici versi della medesima specie, divisi in due quadernarj e in due terzetti, e fra loro rimati nell'ordine che or ora vedremo.

I due quadernarj debbono essere fra loro legati dalle rime, e parimente fra loro i due terzetti. Tre sono le maniere di rimare i quadernarj. 1.º Con alternar le rime, sì che il primo verso consoni co' l' terzo, co' l' quinto e co' l' settimo; ed il secondo co' l' quarto, co' l' sesto e con l' ottavo; per esempio,

Se col cieco desir che 'l cor distrugge
 Contando l'ore non m'ingann' io stesso;
 Ora, mentre ch'io parlo, il tempo fugge
 Ch'a me fu insieme, ed a mercé promesso.
 Qual'ombra è sì crudel, che 'l seme adugge
 Ch'al desiato frutto va sì presso?
 E dentro dal mio ovil qual fera rugge?
 Tra la spiga e la man qual muro è messo?

PETR.

2.º Con accordare il primo verso co' l' terzo, co' l' sesto e con l'ottavo; ed il secondo co' l' quarto; co' l' quinto e co' l' settimo:

In tale stella due begli occhi vidi
Tutti pien d'onestate e di dolcezza,
Che presso a quei d'amor leggiadri nidi
Il mio cor lasso ogni altra vista sprezza.
Non si pareggi a lei qual più s'apprezza
In qualch'etate, in qualche strani lidi:
Non chi recò con sua vaga bellezza
In Grecia affanni, in Troja ultimi stridi.

PETR.

3.º Facendo che il primo verso corrisponda al quarto, al quinto e all'ottavo; e che li altri quattro, i quali formano il corpo de' quaderuorj, ripetano fra loro le medesime rime:

I' vo piangendo i miei passati tempi
I quai posi in amar cosa mortale
Senza levarmi a volo, avend'io l'ale,
Per dar forse di me non bassi esempi.
Tu che vedi i miei mali indegni ed empi,
Re del cielo, invisibile, immortale,
Soccorri all'alma disviata e frale,
E l' suo difetto di tua grazia adempi.

PETR.

Questa maniera fu prediletta dal *Petrarca*; nondimeno e' mi pare che l'armonia della prima satisfaccia meglio l'orecchio, come quella i cui suoni si ripercuotono tutti ad eguali intervalli.

Più varia è la maniera di rimare i terzetti; anzi si può dire non v'essere più certa regola che il piacere. A ogni modo l'uso più commune si è:
1.º Di fare il primo terzetto di versi sciolti, ripigliando nel secondo le desinenze o con l'ordine medesimo che sono collocate nell'antecedente, come, p. e.,

Più volte già per dir le labbra apersi;
 Poi rimase la voce in mezzo 'l petto.
 Ma qual suon potria mai salir tant'alto?
 Più volte incominciai di scriver versi;
 Ma la penna, la mano e l'intelletto
 Rimaser vinti nel primiero assalto.

PETRA. son. 17.

O con ordine retrogrado, come in questi altri:

E se i belli occhi ond'io mi ti mostrai,
 E la dov'era il mio dolce ridotto,
 Quando ti ruppi al cor tanta durezza,
 Mi rendon l'arco ch'ogni cosa spazza,
 Forse non avrai sempre il viso asciutto:
 Ch'io mi pasco di lagrime, e tu 'l sai.

PETRA. son. 71.

O mescolatamente, come si vede per li esempj che seguono:

Talor m'assale in mezzo ai tristi pianti
 Un dubio, come posson queste membra
 Da lo spirito lor viver lontane:
 Ma rispondemi Amor: Non ti rimembra
 Che questo è privilegio degli amanti
 Sciolti da tutte qualitài umane?

PETRA. son. 12.

Poi che vostro vedere in me risplende,
 Come raggio di sol traluce in vetro,
 Basti dunque il desio senza ch'io dica.
 Lasso non a Maria, non nocque a Pietro
 La fede che a me sel tanto è nemica:
 E so ch'altri che voi, nessun m'intende.

PETRA. son. 139.

2.º Di scompartir le rime in guisa che in ciascun terzetto il primo verso concordi co' l' terzo, e i due di mezzo concordino fra loro, sì veramente che tutte le coppie concordanti abbiano rima diversa; per esempio,

Taccian per l'aere i venti; e caldo, e gelo
 Come pria, no 'l distempre; e tutti i lumi,
 Che portan pace a noi, raccenda il cielo.
 Alti pensieri, care oneste voglie,
 Leggiadre arti, cortesi e bei costumi
 Rivesta il mondo; e mai non se ne spoglie.

BEMBO.

3.° Di far corrispondere il primo verso del primo terzetto, al terzo, ed al primo e terzo dell'altro, — e il secondo verso del primo terzetto al secondo del terzetto seguente :

Lasso! no 'l so; ma sì conosco io bene,
 Che per far più dogliosa la mia vita
 Amor m'addusse in sì gioiosa spene :
 Ed or di quel ch'io ho letto mi sovviene :
 Che, innanzi al dì dell'ultima partita,
 Uom beato chiamar non si conviene.

PETR. SON. 42.

4.° D'impiegare per entrambo i terzetti due sole desinenze, alternate in modo che ciascuna coppia di versi penda dall'altra a guisa d'anelli; e però questa foggia di rimare i terzetti si chiama *incatenata*.

Poi tornai 'ndietro, perch'io vidi scritto
 Di sopra il limitar, che 'l tempo ancora
 Non era giunto al mio viver prescritto,
 Bench'io non vi leggesti il dì, nè l'ora.
 Dunque s'acqueti omai 'l cor vostro afflittito
 E cerchi uom degno, quando sì l'onora.

PETRARCA SON. 96.

Tali sono le abitudini delle rime che si osservano più generalmente ne' migliori poeti: intorno alle altre io non istimo di far parola, giacchè l'orecchio de' Moderni le ha rifiutate, non vi trovando niuna legge di buona armonia. Chi però fosse vago di conoscere interamente questa parte materiale della poesia italiana, potrà soddisfare appie-

no la sua curiosità, consultando il *Quadrio* che in tali minutezze ebbe il coraggio di spendere enormi fatiche.

Ma non basta di saper accozzare insieme quattordici versi, e spartirli in quadernarj e terzetti coll'ordine di rime sopra divisato; questo è lavoro da chi che sia: ma comporre il pensiero in modo ch'egli si espanda per entro a tali spazj colle debite proporzioni, e si concordi coll'armonia che governa tutto il sonetto, è opera di sottil giudizio, e difficile a mostrare. La prima cosa è uopo scegliere per questa forma un pensiero di tale grandezza, che tutta la riempia naturalmente, sì che tu non abbi o a raggricchiarlo a fine ch'egli vi possa capire, o a distenderlo a forza da ciascuna banda, come facea Procuste co'passeggieri, tanto ch'esso pervenga ad occuparla. Chiunque non tenga conto di quest'avvertenza, non farà mai sonetti di pregio; imperocchè nel primo caso e' non potrà nascondere lo stento o schifare l'oscurità; e nell'altro sarà costretto d'aitarsi o con epiteti oziosi, o con frasi stemperate, o colla ripetizione delle medesime idee, o con sentimenti accessorj o inopportuni, i quali difetti, se in ogni componimento sono biasimevoli, non è da dire quanto più disgustino a gran pezza nel sonetto, dove si vuole che tutto rassembri di getto e da non vi si poter levare od arrogare cosa alcuna. E però chi vi trovi un pensiero sproporzionato colla capacità del sonetto, o dee mutarlo, se di lavorare un sonetto a ogni partito egli s'è messo in capo, ovvero con più savio consiglio assuggettarlo ad altra forma.

Trascelto che si sia un pensiero il quale s'adatti all'estensione de'quattordici versi ond'è composto il sonetto, è da vedere come gli si conviene at-

largarsi e tener dietro al loro andamento. E qui primamente si vuol considerare che il pensiero principale è sempre accompagnato da altri pensieri o sentimenti subalterni che gli danno lume e ornamento, e per mezzo de' quali egli si manifesta e muove li affetti. Or tutta l' arte consiste nel disporre questi pensieri o sentimenti subalterni in guisa che il sentimento principale n'abbia ad emergere chiaro e limpido e intero, e che ciascuna delle quattro parti in cui si divide il sonetto, riceva tanta materia che basti a fare impressione nell'animo del lettore, con serbare quell'armonia che a sì grande studio è ricercata e sparsa in tale componimento (1). E già sono alcuni cui piace che nessun verso passi nell'altro, e che ogni sentenza non si stenda più là da due versi. Questa maniera è seguita con somma cura da' Francesi, e sta molto bene anche nel sonetto italiano, specialmente allorchè il tema è leggiere ed umile, e cerca la rapidità, e più che nell' importanza dei pensieri si confida nella dolcezza del verso e nella consonanza delle rime. Tuttavia non solo è lecito, ma piace e giova che talora il verso sia spezzato, e che la sentenza cammini per molti versi, e fermisi a mezzo un di loro, o anche al principio. Il che saria pur lodevole, quando bene ad altro non servisse che a indurre varietà nel movimento de' sonetti: alla quale avvertenza conviene aver riguardo in ogni fatta di poesia: ma serve ancora dove si vogliono esprimere teneri affetti, e in tutti que' luoghi dove assai rileva che il poeta dissimuli lo studio quanto più può, ed occupato solo a' concetti mostri di non curar più che tanto qualunque cosa è di suo-

(1) Il Tasso ed il Zanotti sono penetrati molto avanti in questa parte di dottrina, e noi li avremo per iscorta.

ri di essi. In questo nascondere l'artifizio è tuttavia riposto artifizio grandissimo; e li Antichi, sì greci, sì latini, lo adoperarono con molta industria, lasciando scorrere le sentenze ora per più, ora per meno versi, ed ora riposarsi nel fine d'alcun d'essi, e quando nel mezzo, e quando nel principio, secondo che lor tornava il meglio. Ma dove il rompimento de' versi e il tener la sentenza per più lungo tratto sospesa produce maraviglioso effetto, si è ne' soggetti che richiedono magnificenza e gravità; poichè la gravità degli atti e delle parole non può stare senza una cotale tardità; ed in soggetti simili è pur lodevole, per la ragione medesima, che la sentenza passi talvolta d'un quadernario o d'un terzetto in un altro, o dal quadernario secondo nella terzina che segue. Nel *Petrarca*, nel *Bembo* e nel *Casa* si trovano esempi in buon dato di questo secreto artifizio; e lo studioso apprenderà facilmente da essi con quanto giudizio è d'uopo farne uso: imperciocchè nè tutte le materie ne sono capaci, nè tutti i sentimenti sono di qualità da scorrere per lungo cammino. Questa legge fermiamo intanto, la facilità e l'eguaglianza nella distribuzion de' versi aver del soave ed affarsi alle cose che vogliono mollemente esser trattate; ma ne' soggetti alti e gravi star bene che quella facilità ed eguaglianza sia spesso temperata, a fine di non cadere nello snervato e nell'affettazione. Finalmente sono alcuni i quali vorrebbero che l'ultimo sentimento con cui si chiude il sonetto, fosse nuovo, peregrino, inaspettato. E, per dir vero, un modo sì fatto di terminare, non che il sonetto, qual altro componimento si voglia, produce dolcissimo incanto, e lascia negli animi de' leggitori insieme con la maraviglia un

non son che di soddisfazione : ma dee il poeta andar cauto che per far dell'arguto e non trascorra in sentenze puerili, fredde, insulse; e sempre è uopo ch'egli occulti questa intenzione di generar maraviglia coll'ultimo concetto; poichè, lasciamo stare ch'egli mostrerebbe di non aver fatto per altro il sonetto, che per dar quella botta, distruggerebbe ancora quell'affetto di compassione o di amore o d'altro, che innanzi a tutto egli dee studiarsi di muovere, se già non s'è dimenticato che il fine della poesia è di signoreggiar l'animo altrui. Non si vuol dir per tutto questo che il sentimento ultimo del sonetto debba esser trascurato, e qual sarebbe se venisse a caso; ma si cercherà ch'egli consista in alcun detto grave e nobile, o presenti qualche bella imagine alla mente, o sia, che più monta, affettuoso. Valgano pochi esempi a chiarir quest'avvertimento. Grave e nobile si è l'ultimo pensiero del sonetto del **CASA** *Questa vita mortal che in una o in due*, nel quale il poeta, rivolto al sommo Iddio, s'esprime così:

E tutto quel che 'n terra o 'n ciel riluce,
Di tenebre era chiuso, e tu l'apristi;
E'l giorno e 'l Sol delle tue man son opre.

E similmente il **PETRARCA** termina con maestà quel sonetto *L'avara Babilonia ha colmo il sacco*, dicendo :

Anime belle e di virtute amiche
Terranno 'l mondo; e poi vedrem lui farsi
Aureo tutto e pien dell'opre antiche.

Belle e grandiose imagini offre all'animo il **MINZONI** nella chiusa del sonetto sulla *Immacolata Concezione*, dov'egli dipinge l'arcangelo Michele in atto di sconfiggere il serpente infernale :

Michel l'insegue con la spada bassa,
 L'afferra, appiè della gran Donna il tira :
 Ella se'l guata, lo calpesta, e passa.

E piena d'affetto è l'ultima terzina di quel sonetto del PETRARCA, dov' egli racconta l'apparizione di Laura :

Deh ! perchè tacque, ed allargò la mano?
 Chè al suon de' detti sì pietosi e casti
 Poco mancò ch'io non rimasi in cielo.

Il sonetto è bellissimo, e forse il più perfetto che facesse il PETRARCA; ed incomincia così: *Levommi il pensiero in parte ov'era*, ec.

Ma già parmi aver detto a bastanza dell'andamento del sonetto, il quale è lavoro sì difficile, che il *Boileau* disse esser questo un trovato d'Apollo per mettere in angustia tutti i poeti; e non è quindi gran fatto se l'Europa, in mezzo a tanta copia di simili componimenti, ben pochi ne vanti che per ogni capo si possano tener perfetti.

Sol resta ch'io dica al presente de' sonetti *a corona*, de' sonetti *con la coda*, e de' sonetti *di risposta*.

Sonetti *a corona* si chiamano quelli continuati sopra un medesimo argomento, le rime e le sentenze de' quali vengono tra di loro legate in guisa che ne risulta un solo componimento. Quattro sono le maniere con che si possono lavorare i sonetti a corona. 1.º Si usa d'incominciare il secondo sonetto, con ripetere l'ultimo verso del sonetto primo, e così di mano in mano infino all'ultimo di tutti, avvertendo che questo dee ripetere nell'ultimo verso il verso del primo sonetto. 2.º Quella cadenza che si è usata nelle terzine, vien ripetuta nei quadernarj del sonetto che segue, sì veramente che non si ripeta nei quadernarj alcuna delle

voci adoperate a rimare nelle terzine, tranne l'ultima che di necessità vuol essere ripetuta, dovendosi ripetere l'ultimo verso. 3.º Non si ripete mai nessuna delle rime che si sono già sentite in uno de' sonetti che formano la corona, fuor di quella sola che necessariamente si dee ripetere, dovendosi ripetere l'ultimo verso di ciascun sonetto nel sonetto che vien dopo. 4.º Così ne' quadernarj, come nelle terzine, si rinnova per l'appunto in tutti i sonetti il medesimo ordine di rime tenuto nel sonetto primo.

Per lungo tempo è stato arbitrario il numero de' sonetti per formar la corona: dimodochè una corona di tre sonetti si trova nel Canzoniere del *Petrarca*; una di nove nelle Rime del *Caro*; ed una di dodici fu composta dal *Tasso* per celebrar le nozze d'Alfonso d'Este. Ma finalmente piacque agli Academici Intronati di Pisa di stabilire che una corona di sonetti dovesse comporsi di quindi- ci a questa forma: Si fa un sonetto, che *magistrale* si chiama, tessuto di tai versi che ciascuno possa significar di per sè un sentimento capace di continuazione. Poi si tessono altri quattordici sonetti, con questa regola che il primo verso del sonetto magistrale sia il cominciamento del primo sonetto della corona, e il secondo verso ne formi la chiusa; quindi il secondo verso del sonetto magistrale sarà principio del secondo sonetto, che verrà chiuso col terzo verso del magistrale stesso; e via via con quest'ordine si tessono tutti li altri sonetti fino al decimoquarto, il quale, cominciando dal quattordicesimo verso del magistrale, termina con ripigliare il primo del medesimo.

Altre fogge si trovano di far corone di sonetti; ma, oltre che le suddette son le più praticate, troppo ne tarda oramai d'uscire di tali fastidiu-

mi, rinvenuti più presto per impedire le forze dell'ingegno, che per accrescer vaghezza a' componimenti. Egli è per questa considerazione che noi non parleremo altrimenti nè de' sonetti *acròstici*; nè de' sonetti *retrogradi*, nè de' sonetti *incatenati*, nè de' *bisticci*, nè d'altri di simil conio, ove non è da sperar lode alcuna, e assai tempo è da perdere e fatica.

Il sonetto *con la coda*, o *caudato*, o *co' l' ritornello*, o *tornellato*, come altri se 'l chiamano, è quello a cui s'appiccano più versi alla fine, in modo appunto di coda, qualora la mole del pensiero non può tutta esser capita dalla forma ordinaria del sonetto. Quest'appiccatura, secondo i Moderni, si fa con aggiungere al sonetto una terzina, il primo verso della quale è settenario e rima con l'ultimo verso del sonetto, e li altri due sono endecasillabi e rimano fra di loro: altre terzine così tessute e in quel novero che occorre per ispiegar tutto il pensiero, possono pur tener dietro alla prima, con questa regola che la rima del settenario consuoni a quella del distico antecedente.

Egli pare che il sonetto con la coda si adatti meglio a' soggetti faceti, che a' gravi e sublimi; o almeno l'uso è tale, e l'uso ne ha fatto quasi una legge: tuttavolta appo gli Antichi non mancano esempi di sonetti caudati intorno ad argomenti serj; e il *Monti* uno già ne distese con lunghissima coda nell'energico stile di *Giovenale*: esso comincia così:

Padre Quirino, io so che a Maro e a Flacco
 Spesse volte crudel fosti e rubello;
 Io so che Meyio anteponesti a quello,
 Pantilio a questo, e fu villan l'attacco; ec.

E termina con questa nobile sentenza:

Ammorza l'ire, o figlio :
Morde e giova l'invidia, e non istronda
Il suo soffio l'allòr, ma lo seconda.

Finalmente , siccome ci ha de' sonetti scritti a guisa di lettera , e che però son detti *epistolari* , così pure ci ha de' sonetti con cui si risponde ad essi, chiamati sonetti *di risposta*; e le maniere del tesserli son tali: O si risponde con un altro sonetto, con quelle rime che tornano più commode; — o si ritiene quel medesimo ordine e suono di rime osservato nel sonetto di proposta; — o si ripetono non pure le stesse rime della proposta con quell'ordine che in essa ritrovansi , ma le voci medesime adoperatevi a rimare. Nelle *Rime oneste* raccolte dal MAZZOLENI si hanno esempj di tutte queste maniere; ed io vorrei che i principianti fossero provveduti di tale raccolta , perchè dubio non pare ch' ella non sia fatta con qualche giudizio, e, non ch'altro, perchè si viene per suo mezzo a conoscer prontamente ogni forma esterna di poesie, schivando la noja de' precetti.

CAP. XII. — DEGLI ENDECASILLABI CATULLIANI,
DELL'OTTAVA RIMA , DELLA SESTA RIMA , DELLA
QUARTA RIMA, DELLA TERZA RIMA , E DEL VERSO
SCIOLTO.

Li *Endecasillabi catulliani* differiscono dall'endecasillabo ordinario; in quanto che sono tessuti di due quinarj, il primo de' quali o è sdrucciolo o è piano, donde risulta un cotal suono che si rassomiglia a quello dell' endecasillabo usato da' Latini, e specialmente da *Catullo*. Questi versi talora camminano sciolti , come si vede nel *Rolli* , nell'*Algarotti* ed in qualche altro; ma per lo più ri-

cevano la rima nel modo che mostrano i seguenti esempj :

Sangue purissimo di Semidei,
Chiede Zenofila i versi miei;
Nè sa Zenofila che questi sono,
Le Muse il soffrano, tutto suo dono.

CERRETTI.

O bella Venere, madre del giorno,
Destami affetti puri nell'anima;
Un guardo volgimi dal tuo soggiorno.
Te non accolsero da' flutti infidi,
Nata dall'atro sangue saturnio,
Di Cipro fertile l'infami lidi; ec.

ROLLI.

Dolce principio de' nostri ardori,
Bella Licori, — già il mese accelera
Per cui germogliano l'erbette e i fiori.

CERRETTI.

Questo metro è consacrato a' soggetti affettuosi, teneri, soavi, e ricerca la più squisita eleganza congiunta alla naturalezza de' pensieri e de' modi; le grazie anacreontiche s'adornano volentieri d'un abito così leggiadro; e per me non so vedere che ragione potesse muovere il *Quadrio* ad averlo in dispreggio.

L'*Ottava rima* s'aggiusta assai bene ad alcuni soggetti lirici, siccome ne fanno testimonianza le bellissime composizioni dettate in questo metro dal *Frugoni*, dal *Mazza*, dal *Monti*. L'invenzione delle ottave, che anche *Stanze* si appellano, è generalmente, benchè non alla sicura, attribuita al *Boccaccio*; e la loro tessitura è questa: Il primo verso, il terzo ed il quinto consonano fra di loro; parimente fra di loro consonano il secondo, il quarto ed il sesto; e li ultimi due si rispondono

fra di loro con una rima diversa da quella usata ne'primi sei versi: p. e.,

Quanto giova a mirar pender da un'erta
 Le capre, e pascere questo e quel virgulto;
 E'l montanaro a l'ombra più conserta
 Destar la sua zampogna e'l verso inculto!
 Veder la terra di pomi coperta,
 Ogni arbor da'suoi frutti quasi occulto;
 Veder cozzar monton, vacche muggiare,
 E le biade ondeggiar come fa il mare!

POLIZIANO.

V'è di quelli che pretendono in ciascun distico dover terminarsi un sentimento, o per lo meno rinchiudersi un membro intero del periodo, sì che ad ogni coppia possa il lettore trovar luogo dove soffermarsi; ma l'*Ariosto*, chiamato il legislator dell'ottava, esce frequentemente di questi termini, e passa da un distico nell'altro, rompendo i versi e variando le pause, a fine di togliere la monotonia risultante dai distici indipendenti: del che gli viene gran lode da tutti quelli che hanno orecchio per sentir l'armonia del verso; ed i medesimi per lo contrario danno accusa al *Tasso* dell'aver troppo di rado fatt'uso di tale artificio. — Ogni componimento si può distendere in tante ottave, quante ne sono necessarie a contener le idee che il soggetto proposto fa nascere nella fantasia del poeta.

Le *Seste rime* sono un componimento lavorato di varie stanze, ciascuna delle quali è formata di sei versi, con quest'ordine, che i primi quattro si corrispondano alternamente, e li ultimi due fra di loro. Questo metro, riputato generalmente per umile e da soggetti leggieri o piacevoli, fu sollevato dal *Chiabrera* alla dignità dell'ode, come si vede in quel componimento ad onore di N. Orsini:

Ecco il roman Campion dall'Istro algente
 Di sangue e di sudor stillante ancora:
 Tal fier leone indomito fremente
 Da'campi aperti, ove scannò pur ora
 In fiera pugna cacciatori e belve,
 Stanco ritorna alle riposte selve, ec.

I moderni chiamano *sestine* queste stanze composte di sei versi nel modo che s'è veduto; ma non bisogna confonderle con una maniera di componimento che porta lo stesso nome, e che è forinato di sei stanze, la prima delle quali è distesa in versi sciolti, e le successive ripetono con un ordine particolare le ultime voci di ciascun verso di essa. Questa forma era usata dagli Antichi, e lo stesso *Petrarca* non l'ebbe a vile, ma i Moderni l'hanno trasandata fra per essere di troppo difficile lavoro, e perchè l'orecchio non ne coglie diletto veruno, che che ne paja al *Bembo* il quale non si sazia d'esaltarla per la gravità ch'egli vi ravvisa, e si la chiama *ingenioso ritrovamento de' Provenzali compositori* (1).

La *Quarta rima* è composta di quattro versi, rimati alternamente, ovvero in modo che la desinenza del primo verso consuoni con la desinenza del quarto, e i due versi di mezzo facciano rima tra loro. Il numero di tali stanze è indeterminato, al pari di quello delle ottave e delle sestine. Ecco ne l'esempio:

Pur che scettro real sia la mercede,
 Nulla di strazio e se nullo uom perdona;
 Quei tocca il ciel, se al popolo si crede,
 Cui splende su le tempie aurea corona.
 Ciascun le pompe e i regj manti ammira,
 Ciascun all'ostro alter volge la vista;
 Ma poi sotto quell'ostro alcun non mira
 L'aspre punture onde il Signor s'attrista; cc:
 CHIABRERA.

(1) *Della vulgar Lingua, Lib. 2.º*

La *Terza rima* è così detta perchè ogni rima si pon tre volte. Il *Bembo* inchina a credere che *Dante* ne fosse il ritrovatore; ma ser *Brunetto Latini*, maestro di esso *Dante*, avea già prima di lui praticato questo metro nel suo *Pataffio*, s'egli è pur vero che il *Pataffio* sia lavoro di ser *Brunetto*; della qual cosa v'è oggigiorno chi non si rende persuaso. La terza rima è composta di varj terzetti: il primo verso del primo terzetto consuona co'l terzo verso del terzetto medesimo; il secondo verso del primo terzetto consuona co'l primo e con l'ultimo del terzetto secondo; e sempre così di mano in mano infino al terzetto ultimo, cui si aggiugne un quarto verso che piglia la rima dal secondo di esso terzetto: e ciò si fa per cagione che il secondo verso dell'ultimo terzetto non rimanga disceverato e privo di rima. — Le più volte ogni terzetto contiene un intero sentimento, ma non è per questo che la sentenza non possa in certe occasioni varcare eziandio dall' un terzetto all'altro, come fece *Dante* nel 2.^o dell'*Inferno*:

Lo giorno se n'andava, e l'aer bruno
 Toglieva li animai, che sono in terra,
 Dalle fatiche loro; ed io sol uno
 M'apparechiava a sostener la guerra
 Sì del cammino, e sì della pietate,
 Che ritrarrà la mente che non erra.

Il *Verso sciolto* è quello che non ha corrispondenza alcuna di rima. Il primo che lo portasse ad alto grado di splendore e di magnificenza si fu il *Caro* nella sua traduzione dell'*Eneide*; egli fu che insegnò di evitare l'uniformità della collocazione degli accenti, e di spezzare a quando a quando i versi, e di intrecciarli, e di variar le distanze de' riposi, e di vestirlo di tutte vaghezze di stile: ed il *Pari- ni*, il *Monti*, l'*Arici*, lo hanno sanato di quella gon-

fiezza ch'esso aveva acquistato nella scuola frugoniana, rivotandolo all'aurea semplicità del suo primo restauratore, e dandogli nuovo lustro e politura meravigliosa. — Il verso sciolto, ben maneggiato, s'accomoda con la varietà e con le spezzature ad ogni movimento di passione, e però fu trovato opportunissimo anche ai soggetti lirici. E veramente in questa forma un *Monti*, un *Pindemonti*, un *Foscolo*, e qualche altro hanno dettato poesie di tanto spirito e di tanto polso, che rimosse le nostre superstizioni, potremmo dire a buona equità che il confronto dell'odi e dell'elegie che più si ammirano negli Antichi, non le scema di pregio in parte alcuna.

Altre forme possiede la poesia italiana, come p. e. la *Marinairesca*, la *Distesa*, le *Cobole*, le *Selve*, le *Zingaresche*, le *Madrigalesse*, le *Ballate*, ec. ec.; ma perciocchè tutte son perite nell'uso d'oggiogiorno, e ponno subordinarsi alle forme descritte di sopra, sarebbe opera perduta lo spendervi d'intorno anche una minima parola. Altra volta il ritrovamento d'un nuovo metro, o, se è meglio dir così, una nuova combinazione di versi, bastava a destar l'ammirazione altrui: al presente si richiede assai più; solo è quegli ammirato che sa trovar nuovi pensieri, o dipingere almeno con nuovi colori i pensieri già conosciuti: nel che propriamente apparisce l'ingegno, e consiste la virtù dell'arte poetica.

DELLA POESIA NARRATIVA.

Abbiamo fin qui veduto il poeta abbandonarsi ai trasporti de' varj affetti, ed esprimere con vive ed armoniose parole i moti del proprio cuore. Or lo vedremo raccontar li avvenimenti altrui, o felici o sventurati, ma raccontarli posatamente, la-

sciando scorgere la lontananza che li separa da esso.

CAP. I. — *Dell' EPOPEJA:*

La voce *Epopeja*, o *Poema epico*, secondo l'origine sua tratta dal greco ; altro non importa che *Racconto poetico*, o *Poesia narrativa*. Ma poi che l'uso applicò tale denominazione a certi poemi soltanto, contenenti una determinata materia , e costrutti con leggi particolari , ella perdette il suo significato generico , e più non venne a dire che *Racconto poetico d'un'azione maravigliosa*. Tale è la definizione che dà il BATTEUX dell'Epopeja ; ed a noi par veramente ch'ella accenni meglio d'ogni altra l'indole de' più grandi poemi epici , antichi e moderni , sui quali soltanto è debito nostro di fondar la teorica di questa forma di poesia.

L'epopeja, se giudicar dovessimo dalla prima idea ch'ella fa nascere nella mente , altro non sarebbe che un'istoria, o qualche cosa che molto le rassimigliasse. Ma considerata secondo che si presenta ne' poemi d'*Omero*, di *Virgilio* e de' loro imitatori, appena si può dire che dell' istoria ella serbi l'apparenza. E in effetto il ministero della istoria è di narrar fedelmente le cose come sono avvenute, osservando con religiosa esattezza le loro epoche , e non alterando punto la verità de' particolari. L'epopeja, allo incontro, considera le cose non come furono , ma come sarebbe stato bello che fossero succedute , non si curando dell'ordine de' tempi tenuto dalla realtà, e solo avendo riguardo al verisimile in universale. Quando la storia con istile corretto o preciso ha lasciata la testimonianza de' fatti avvenuti, ella ha tutte adempiute le sue parti ; ma l'epopeja dee ordinare la sua materia in modo, che, mescolato il finto co' l'

vero, diletta continuamente e rapisca i lettori, trasportando le fantasie in un mondo ideale, commovendo li animi a ogni guisa d'affetti, e dipingendo scene variate, nuove, incantatrici, e tali in somma che destino i più vivi sentimenti, e non lascino luogo all'esame della fredda ragione. La storia espone i fatti occorsi in un periodo di tempo indeterminato, principiando e terminando il suo racconto dove le è più a grado, e senza darsi briga che l'un fatto dipenda dall'altro, e molto meno che tutti insieme producano un'impressione generale; laddove l'epopeja con artificio suo proprio toglie a imitare un'azione sola di corpo proporzionato, avente principio, mezzo e fine, e che, diramandosi in molte azioni subalterne, all'ultimo si riduca in una, come più linee che ad un medesimo centro concorrono. La storia finalmente non tien conto se non che delle cagioni naturali; ma l'epopeja, come quella che si suppone ispirata da un'Intelligenza celeste a cui nulla s'asconde, non pure considera le forze della natura, e sorprende le passioni ne' recessi del cuore, e fuor ne le tragge in abito corporeo, e le fa visibilmente operare, ma chiama ancora a ordire la sua tela le cause soprumane, onde nasce in gran parte quel maraviglioso ch'è sua proprietà essenziale.

Tali sono in genere le idee che possiamo formarci dell'epopeja. Ora conviene svilupparle e farne l'applicazione. Il perchè, volendo noi procedere con qualche ordine, c' incominceremo dal dichiarar le condizioni che all'azione epica si richiedono; poi farem passaggio agli attori ed ai costumi; e per ultimo diremo della narrazione e dello stile.

ART. I. — DELL' AZIONE EPICA.

L'azione *epica*, che pur *favola* da' retori si dice, è quel fatto che il poeta prende a narrare per un disegno ch'egli s'è proposto. Così *Omero*, prevedendo la ruina della Grecia dalla discordia dei popoli e dalla moltitudine de' capi, delineò sopra larghissima tela le conseguenze dell'ira d'*Achille* e i buoni effetti che seguirono poi dalla riconciliazione di lui con *Agamennone*, acciocchè la sua patria ne ritraesse opportuno ammaestramento. E così *Virgilio* cantò lo stabilimento d'*Enea* in Italia, a fine d'esaltar la gloria del popolo romano, facendolo discendente di quell'inclito eroe.

Seguita ora di vedere quali condizioni si richiedano a cotesta favola o azione per asseguire i fini cui dee tendere ogni epico poema che voglia esser perfetto. E deducendole noi, com'è nostro officio, da' modelli che abbiamo, ne si fa manifesto che la favola vuol essere *una e intera, continuata, grande, verisimile, maravigliosa, interessante, e di mole proporzionata*.

§. 1.º Dell'Unità e Integrità della Favola.

Una e intera è quella favola che ha principio, mezzo e fine. *Principio* si dice esser quello che per necessità non è dopo un'altra cosa, ma cui ben ne conseguita dopo un'altra che sia o che si faccia. Il *fine*, all'incontro, è quello che per natura è atto ad essere dopo un'altra cosa, ed a cui nessun'altra cosa conseguita appresso. *Mezzo* è quello che sta dopo un'altra cosa, ed a cui dopo ne conseguita un'altra (1). Ovvero, per uscire alquanto dall'ari-

(1) Aristotile.

dità delle definizioni scolastiche, diremo col *Tasso*, una e intera esser quella favola che in sè stessa contiene ogni cosa che alla sua intelligenza sia necessaria, ed in cui sono espresse le cagioni e la origine di quel fatto che si prende a narrare, e che per li debiti mezzi si conduce a un fine il quale non lasci cosa veruna o non ben conclusa, o non ben risolta. Questa unità e integrità d'azione è manifesta nell'*Iliade*, nell'*Odissea*, nell'*Eneide*, nel *Goffredo*, nel *Paradiso perduto* del MILTON; ma si desidera nell'*Orlando innamorato* del BOJARDO, dove manca il fine, non per difetto d'arte, ma per colpa di morte; e non si trova nel *Furioso* dell'ARIOSTO, dove manca il principio e le azioni sono parecchie, non già per ignoranza, ma per elezione di voler fornire ciò che dal primo (il *Bojardo*) fu cominciato, e di voler far prova del suo sterminato ingegno con imitar la natura nella moltitudine dell'opere sue. Ma di questo parlammo già nella Parte I., e con più commoda occasione ne ripareremo altrove.

Quanto sia necessaria l'integrità dell'azione non è tampoco da farne motto; ed io per me non saprei a che lode aspirino certi poeti d'oggiorno, i quali per elezione danno fuori de' frammenti, onde al più si può spargere lontano odore dell'attitudine di chi li fece a lavorar cose di pregio, ma che giammai non potranno esercitar su li animi quell'impero che solo è proprio dell'opere intere e perfette. I frammenti son cose da morti; e chi è vivo, e gode liberamente della sua vita, dà seguo d'impotenza a creare un tutto, allor quando non mette a luce che membra disorganizzate, le quali più presto sono da chiamare aborti e mostri, che nobili e vigorosi parti dell'ingegno.

E circa all'unità dell'azione, non è alcun dubbio

ch'ella sia importantissima; giacchè, se parecchie fossero le azioni, per quanto s'industriasse il poeta d'annodar l'una coll'altra per mezzo di vincoli mendicati, e' non potrebbe fare che sola un' impressione cagionassero; e il cuore o si rimarrebbe in forse del rispondere piuttosto a quella che a queste, ovvero, pendendo all'una, riuscirebbero per esso oziose e vane le altre. Ma l'esperienza insegna altresì, che, interrompendosi l'una per l'altra azione, si smarrisce l'intelletto e si stanca in quelli intralciamenti ed ingombri; onde cessa il piacere, e tacciono li affetti.

All'unità dell'azione si vuole da molti che nelle opere drammatiche vadano congiunte l'unità del tempo e l'unità del luogo; ma nessuno ha mai pensato di restringere l'epopeja fra ceppi sì duri, poichè da tutti si comprende che se il dover far ragione d'essere ora in un luogo ed ora in un' altro, e il vedere in brev' ora succedere fatti da richiedere verisimilmente lo spazio di parecchi anni, son cose le quali possono alle volte più o meno turbare il piacere della rappresentazione, esse però non turbano quello del racconto (e tale è il poema epico), da cui si lascia ognuno facilmente condurre per ogni luogo e in ogni tempo, non dovendo far ragione d'esser egli personalmente in quei luoghi e tempi. Laonde s'accordano i precettori in questo, che il poeta epico abbia facoltà d'estendere la sua favola per lungo spazio di tempo e a molti luoghi, pigliando legge soltanto da quel proprio sentimento interno, i consigli di cui ben raro è che traggano in errore. L'*Iliade*, avendo suo fondamento in una passione di poca durata, com'è l'ira d'Achille, si circoscrive in termini più brevi e di tempo e di luogo, che non sono tutti li altri poemi: secondo il computo del *Bossu*, quell'a-

zione non oltrepassa un quarantasette giorni. La *Odissea*, calcolando dalla partenza d'Ulisse dall'isola di Calipso al suo ritorno in Itaca, comprende cinquantotto giorni. E l'*Eneide*, dal punto che Enea è gittato sulle coste d'Africa, insino alla morte di Turno, occupa un anno o circa. A ogni modo il poeta starà avvertito che non prolunghi soverchiamente la durata della sua favola; poichè, lasciando andare che un' impresa, la quale dopo la sua deliberazione ha necessario lunghissimo spazio di tempo per essere consumata, non porta seco quel mirabile che si richiede all'epopeja, ella dà pure di sè mala impressione nel popolo, il qual subito la giudica o non ben maturata, o non condotta co'debiti mezzi e con quella energia e intensione di volontà che divide li eroi dalla fiacca e tarda moltitudine de' vulgari. In oltre è da poner cura all'impaziente curiosità de' lettori, i quali vogliono tosto veder le cagioni dell'impresa, e quindi i suoi nodi, e via via lo scioglimento. Nell'*Odissea*, p. e., la cagione è l'amore di riveder la patria; il nodo è la contrarietà di Nettuno; e lo scioglimento è l'aiuto che danno a Ulisse i Feaci, i quali, allettati dalla storia de' suoi casi, e commossi a' pericoli da lui corsi e superati, lo forniscono d'una nave che lo trasporti in Itaca: e tutte queste cose s'adempiono in cinquantotto giorni, come dicemmo, e in ventiquattro libri, o canti, assai brevi, e tessuti in guisa che l'attenzione è sempre desta e ravvivata infino all'ultimo. Ma, comechè l'azione narrata dal poeta non empia grande intervallo di tempo, egli viene a capo tuttavia, mercè dell'arte sua, d'inserir nella favola il racconto d'altre vicende annesse al soggetto, e seguite nel corso di molte stagioni. Così *Virgilio* rinchiude nella *Eneide* li avvenimenti d'intorno a sei anni.

Un'altra unità s'avviene al poema epico, la quale può dirsi l' *unità dell' eroe*. Nè si pretende per questo che più d'un eroe non abbia ad essere in un poema; ma piace sì bene che ci sia un eroe principale che li altri tutti sopravvanzi. Nella *Iliade*, p. e., ove tanti eroi fanno di sè bella mostra, ed ove Agamennone è grande per autorità, Nestore per saggezza, Ulisse per prudenza, Ajace e Diomede per coraggio e gagliardia, campeggia in mezzo ad essi il divino Achille, e quasi ch'ei solo occupa tutti li animi con la maraviglia delle sue doti eccelse e fuor dell'umano costume; talmentechè, allor pure ch'egli si toglie ai nostri sguardi, noi sempre l'accompagniamo con li affetti e co'voti; in ogni cosa che intervenga, troviamo occasione di ricordarlo, e appena ci accorgiamo che altri uomini di conto si travaglino per la causa commune. D'eroi si fatti uno appena per secolo ne concede forse la natura; ma solo ei basta per li studj del poeta filosofo ed osservatore.

Non voglio tacer tuttavia che il *Tasso*, vedendo che l'unità dell'eroe manca pur delle volte nella stessa tragedia, non va capace come poi s'abbia a richiederla nell'epopeja, dove il poeta abbraccia materia a cento doppj più vasta. In ogni modo, se egli è lontano da riputarla necessaria, non la disprezza per questo, nè la sconsiglia, ed anzi apertamente confessa che *l'autorità d'OMERO può far gran contrappeso alle sue ragioni* (1).

§. 2.º Della *Continuità della favola*.

La *continuità* della favola è così necessaria, che, s'ella non fosse, non sarebbe nè meno l'unità e l'in-

(1) *Tasso*, Lett. poet.

tegrità. Consiste la continuità in ciò, che, essendo la favola di molti e varj avvenimenti composta, si leghino questi insieme per modo che l'uno nasca dall'altro, e così per una continuata serie a quello pervengano che è l'ultimo e compie l'azione. E non v'ha dubbio che meglio piacerà quella favola, tutti li avvenimenti della quale s'annodino fra loro e connettano, che non quella in cui li avvenimenti sieno introdotti come a caso, e non abbiano alcuna relazione nè fra loro nè col tutto; poichè, tali essendo, non più verrebbero a formare un solo e magnifico edificio, dove ogni membro e insino a ogni fregio è ordinato a certo fine, ma si porgerebbero l'immagine d'un palazzo ruinato da improvviso tremuoto, cioè di una informe congerie di materiali in cui saria perduta l'intenzione dell'arte, e lo spettatore non avrebbe cagione alcuna d'entrare in isperanza di diletto e di soddisfazione.

§. 3.^o Degli *Episodj*.

Da quanto s'è detto innanzi sopra la unità, integrità e continuità della favola, non vuolsi però conchiudere che la serie degli avvenimenti essenziali ond'essa favola si compone non possa alle volte essere interrotta da altri accidenti, a' quali bensì porga ella occasione, ma senza di cui sarebbe tuttavia nè più nè meno intera e compita. Anzi dovrà sagace poeta fermarsi talora a raccontare di tali accidenti, ove la materia ne lo fornisca, ed accrescerà per simil guisa ornamento e vaghezza al poema; giacchè non è cosa veruna che tanto aguzzi il diletto, quanto la varietà bene usata. Queste digressioni, o narrazioni fatte incidentemente, sono da' maestri chiamate *episodi*; e le avverten-

ze d'aversi nell'annestarli alla favola si possono ridurre alle seguenti.

1.° Si richiede che il poeta, qualora introduce un episodio, abbia qualche ragione di farlo; nè basta la bellezza dell'avvenimento, se la favola stessa non glielo mostra almeno di lontano, e non ve lo invita. Enea, andato da Evandro per domandargli soccorso, lo ritrova a fare un sacrificio. Qual cosa dunque poteva essere più naturale, che fare ad esso Evandro narrar l'origine di quel rito? *Virgilio* se 'l vide, e consacrò più versi a tale narrazione. Per l'opposito il *Voltaire*, il *Blair*, il *Soave* ed altri molti riprendono l'episodio d'Olindo e Sofronia nel canto II del *Goffredo*, sembrando loro che non v'abbia relazione alcuna fra esso e il rimanente del poema. Nondimeno chiunque riguardi le cose più in là dalla superficie, troverà che non pure quell'episodio diletta così, che nulla più; tanto è tenero e affettuoso: ma che serve ancora maravigliosamente a presentare innanzi agli occhi de' lettori lo stato inquieto e turbolento nella assediata Gerusalemme, la tirannide e l'empietà d'Aladino, la miseranda condizione de' Cristiani ch'erano rinchiusi fra quelle mura, e finalmente l'eroica magnanimità di Clorinda, personaggio eletto dal poeta ad aver sì gran parte nella sua favola. Esso adunque si lega all'azione, non già necessariamente, chè in tal caso non saria più episodio; ma per adornarla e ajutarla, quanto alla natura degli episodi è concesso; nè senza ingiustizia si può dirlo estrinseco, vano e inopportuno.

2.° È bello che li episodi s'annodino talvolta ad altri, in guisa nondimeno che quel nodo paja nato da sè, e non per deliberazione e studio del poeta. Tale è l'incontro d'Enea, a' campi elisj, nell'ombra di Didone.

3.° È necessario che li episodi presentino altri oggetti da quelli che precedono loro, o vengono appresso; imperciocchè, se tali non fossero, non servirebbero a quella varietà per cui solo si ammettono. Laonde, per maniera d'esempio, se, dopo la descrizione d'un combattimento, il poeta uscisse in un episodio relativo a cose di guerra, egli stancherebbe i lettori, e darebbe segno di mal conoscere i partiti dell'arte sua. Per lo contrario, la visita d'Ettore ad Andromaca nel VI della *Iliade*, e l'avventura d'Arminia col pastore nel VII della *Gerusalemme*, con molta opportunità ritirano li animi nostri dal tumulto dell'armi, e colla soavità di nuovi affetti li riconfortano.

4.° L'episodio debb'essere tanto più breve, quanto è più tenue il filo che l'unisce al soggetto principale: e la ragione è chiara: poichè le cose puramente accessorie non s'introducono per altro fine, se non per dare alquanto di riposo allo spirito; e ogni poco che traessero a sè l'attenzione, nocerebbero all'effetto del tutto. Quindi veggiamo il *Tasso*, cogliendo opportunità da quella maravigliosa navigazione alle Isole Fortunate che egli descrive nel Canto XV, celebrar la gloria di Cristoforo Colombo, ed espedirsene con due o tre ottave soltanto.

5.° Li episodi giovano spesso a produrre una cotale illusione scenica, occupando in certa maniera quello spazio di tempo che l'azione per qualche necessità rimane sospesa, od in cui facciam ragione che succeda alcuna particolarità accennata dal poeta. Così nel *Goffredo*, allora quando i Cristiani per difetto di machine non possono fare alcuna operazione intorno a Gerusalemme, il *Tasso* con fino accorgimento, per non lasciare dirimere così la scena vota, intrattiene frattanto il

lettore in descrivendo le bellezze e l'arti seduttrici d' Armida. Similmente *Omero* con molto apparecchio conduce nel campo i suoi guerrieri; e poi che li ha messi con gran furore in zuffa, se ne spicca, e via via si distende in lunghe similitudini. Allora si suppone che la battaglia continui; scorre frattanto nella nostra imaginativa il tempo necessario all'azione, e quindi ne risulta un grado di probabilità che assai contribuisce alla nostra illusione temporaria o estasi che dir la vogliamo. Il perchè quel sommo poeta non si briga gran fatto che tali similitudini si riscontrino col proposito per ogni verso, come si piccano di far coloro che pigliano la poesia per materia da squadra e da compasso; ma solo un punto di rassomiglianza o d'affinità sembra a lui sufficiente motivo per giustificare simili digressioni. Ei prende allora ad abbellir con ogni industria questo nuovo soggetto, e così converte ciascuna similitudine in una specie di breve episodio.

6.° Siccome, fatto ogni ragione, l'episodio è piuttosto un ornamento, che altro, così bisogna ch'egli sia lavorato con grandissima diligenza, acciocchè bello riesca e splendido, e nobilmente diletto.

7.° È da riguardar finalmente che la varietà degli episodi in tanto è lodevole, in quanto non rompe l'unità della favola, nè genera in lei confusione, ma opera in qual si sia maniera a renderla più vaga, più affettuosa e più verisimile.

§. 4.° Della *Grandezza dell'azione*.

Destinata essendo l'epopeja a eccitar la maraviglia, ad accendere negli animi generose e forti passioni, e a sublimare la dignità dell'uomo, si vede subito che l'azione da sottomettere all'artifi-

cio del poeta vuol essere *grande* in sè stessa, o sia nobile, illustre e magnifica; e tal l'avremo s' ella sarà fondata sovra le prove d'eccelsa virtù, e sovra li splendidi fatti di valore, di cortesia, di pietà, di religione; se sarà di gran momento alla repubblica, ed oltre a ciò difficilissima e piena d'affanni e di pericoli; e sarà intrapresa e condotta non per vil guadagno e privato interesse, ma con grandezza d'animo e per bene commune. Quindi avviene che il poema epico è pur chiamato *eroico*. Nè già si dee conchiudere per questo che un'azione, la quale non presentasse caratteri a gran pezza così luminosi e solenni, fosse inabile a ricevere la forma dell'epopeja: ma sì vogliam dire che quanto più la materia conterrà in sè di nobiltà e d'eccellenza, tanto più sarà disposta a quella perfezione che andiamo cercando. Tale è la venuta di Enea in Italia; poichè, oltre che il soggetto è per sè stesso grande e illustre, più grande ancora e illustre egli diventa se riguardiamo all'Imperio dei Romani che da quella venuta ebbe il primo fondamento. Tale è parimente la liberazione d'Italia dalla servitù de'Goti, che porse argomento al poema del *Trissino*; il qual poema se non potè salire ad alta stima, non fu per colpa della materia, ma per difetto d'arte e di giudizio nel lavorarla. E tali sono le imprese che per l'esaltazione della Fede di Cristo furono gloriosamente condotte a' tempi delle Crociate, e sovra cui si fabbrica il maraviglioso poema del *Tasso*.

Alla grandezza dell'azione epica, dice il *Blair*, contribuisce questo, ch'ella appartenga ad istorie nè troppo minutamente conosciute, nè di tempi troppo moderni. E noi pure conveniamo in tale opinione, giacchè si vede che *Lucano* e *Voltaire*, non tanto per altri difetti, quanto principalmente

per non avere avuta simile avvertenza , tengono fra li Epici un seggio assai umile. Ma non possiamo senza qualche riserva accostarci al medesimo scrittore nel seguente proposito. « L' antichità (di c' egli) è favorevole a quelle idee alte ed auguste che l' epopeja ha l' obbligo di risvegliare nell' animo altrui; ella è in possesso di ingrandire nella nostra imaginativa così le persone, come li avvenimenti; e di vantaggio porta al poeta gran commodità di abbellire il suo soggetto per mezzo della finzione ». Per quanto sia vero questo riguardo, e possa in effetto il poeta mutare a sua voglia e rimutare , e narrar, come giudica il meglio, quelle cose le quali sono in guisa sepolte nel seno dell' antichità, che appena alcuna debole e oscura memoria se ne rimane, tuttavia questo comodo si trae dietro incomodi non piccoli; giacchè primieramente insieme con l' antichità de' tempi è necessario che si introduca nel poema l' antichità de' costumi, i quali in gran parte tanto ripugnano al decoro e alla gentilezza dell' età presente, che non vi sarebbe speranza di vederli non che bene accolti, ma neppur tollerati dagli uomini nostri e dal gusto odierno: in secondo luogo le cose da noi troppo remote non hanno che virtù fievollissima di conciliarsi li animi dei lettori, e richieggono infinito artificio, e spesso indarno, per allettare la fantasia e commovere il cuore. Laonde parrebbe a prima fronte che le istorie moderne s' avessero da preferire: esse di fatto portano gran commodità in ciò che pertiene a' costumi ed alle usanze, e facilmente si procacciano la nostr' attenzione, e volgono con forza grandissima i nostri affetti; ma in quello scambio, oltre ad altri inconvenienti che non è qui mestieri d' accennare, hanno questo inevitabile, che tolgono quasi in tutto la libertà di fingere (la quale,

s'è necessaria a tutti i poeti , è particolarmente necessarissima agli Epici); imperciocchè non ponno soffrir li uomini d'essere ingannati in quelle cose ch'è sanno o per sè medesimi , o per certa relazione de' padri e degli avi. Quindi segue che se il poeta si restringe totalmente alla pura verità storica , siccome fece *Lucano* , è forza che il suo poema sia sterile , asciutto , digiuno , e privo di quel maraviglioso che non tanto nasce dalla grandezza de' fatti in sè stessi , quanto dall'arte di prepararli , annodarli e scioglierli secondo il verisimile in universale , e di vestirli delle invenzioni poetiche , donde viene quell' apparenza di novità che rapisce il popolo con sì potente malia : s'egli si lascia trasportare alla sua fantasia , e , non avendo rispetto alla verità storica , accozza le cose e le descrive altramente da quello che tutti sanno essere avvenute , come fece il *Voltaire* nella *Enrichiade* , ne segue che il suo mentire si fa troppo manifesto , e i lettori ricusano d'attendere con quella curiosità e con quel diletto i successi delle imprese , come farebbero se quei medesimi successi o in tutto o nella maggior parte avessero per veri. Trovandosi adunque il poeta fra questi due scogli , altro partito non gli rimane più sicuro , se non quello d'appigliarsi alle istorie de' tempi nè molto moderni , nè molto remoti ; così nè avrà da temere la spiacevolezza de' costumi e la mancanza d'interesse , nè gli sarà tolta la licenza del fingere : non intendiamo però che questa mezzana lontananza di tempi abbia ad essere calcolata sulle tavole cronologiche , ma sì bene che sia misurata dalle relazioni che sono fra essi e li uomini presenti , e dalla memoria che se ne conserva. Questa avvertenza d'appigliarsi a istorie di tempi nè molto moderni nè molto remoti (che pur s' accorda

con ciò che avea detto in prima lo stesso *Blair*) ci è data dal *Tasso* ne' suoi Discorsi sull'arte poetica ; e di quanto frutto sia stato per lui l'averla messa in pratica , assai lo mostrano i prodigiosi effetti del suo *Goffredo*. Similmente *Omero*, il qual visse forse tre secoli dopo la guerra trojana, trasse da quel famoso avvenimento materia opportunissima a ordir la sua tela ; poichè la mancanza di memorie scritte e l'oscurità della tradizione gli permettevano di mescolare agli avanzi della verità storica quante favole trovar sapesse la sua fantasia. E la dubiezza della storia tradizionale somministrò materia ancor più eccellente a *Virgilio* , come quella che, raccomandandosi in particolar modo ai Romani, de' quali veniva a santificare così l'origine, come le istituzioni de' magistrati, dei riti e de' costumi civili e militari, poteva adornarsi di tutte splendide finzioni senza indurre sospetto di menzogna, e ricevere a un tempo tutto ciò che di più atto al genio poetico le prestava la credenza popolare.

§. 5.º Del *Verisimile*.

Ma di leggieri si comprende che indarno studierebbe il poeta di dare alla favola una cotal aria di grandezza, se le mancasse la *verisimiglianza*: perocchè non è alcuno che abbia per grandi quelle cose ch'egli non crede esser potute avvenire. Oltre di che, una cosa la quale si presenti all' intelletto discompagnata da quelle ragioni per cui l' uomo estima ch'ella esser possa, non ha virtù nè di muovere li affetti, nè di risvegliare alcun sentimento nobile e generoso. Onde si vede che il *verisimile* non è una di quelle condizioni richieste nel poema eroico a maggior bellezza e ornamento di esso, ma che è proprio e intrinseco dell'essenza sua, e in o-

gni sua parte sovra ogni altra cosa necessario. Dimodochè il poeta è obbligato di ridurre alla sembianza del vero quelle cose medesime le quali, sebbene siano in realtà o siano state, pur tanto si discostano dall'ordine consueto, che il popolo, per non conoscerne le occulte cagioni, ricusa loro la sua fede. E di quì si raccoglie che l'obbligo della verisimilitudine non che escluda la finzione, ma anzi la richiede, poichè solo coll'ajuto suo vien fatto al poeta di far credere ancor quello che per sè stesso non sarebbe creduto, siccome dichiareremo più stesamente in sull'occasione di dover parlare del *maraviglioso*.

Avendo noi mostrato perchè sia necessaria la verisimiglianza nella favola, è da vedere per quai mezzi si possa conseguire. E prima gioverà molto a render verisimile il racconto di un'azione, s'ella sarà tolta dall'istoria scritta o tradizionale; perchè non è verisimile che un'azione illustre e grande, quali son quelle che dicemmo convenirsi al poema eroico, non sia stata scritta e passata in qualche maniera alla notizia de' posteri. I grandi successi non possono rimanere incogniti; ed ove non siano ricevuti in iscrittura o tramandati per le lingue de' padri, da questo solo li uomini argumentano la loro falsità; e falsi stimandoli, assai difficilmente ponno sentir quei timori e quei compatimenti e quell'ira e quell'allegrezza e tutti quelli altri affetti, per cui tanto piacciono i racconti di cose credute vere o in tutto o in parte, che quasi non piacciono per altro (1). Ma perciocchè le istorie troppo recenti e troppo note non lasciano al poeta la libertà del fingere, ancora qui si mostra la necessità d'appigliarsi a fatti nè molto moderni nè molto cono-

(1) Tasso e Zanotti.

sciuti, affinchè gli si apra luogo ad alterarli e mutarli e rivolgerli secondo il bisogno, e così renderli o più maravigliosi, o più affettuosi, o, comunque siasi, vestirli e ornarli di tutte le qualità che alla bellezza della favola si richieggono; essendo molto raro che l'istoria presenti un fatto tanto bello, che non possa, mutandosi, farsi più bello: intorno a che, siccome intorno a proprio officio, dee tutta il buon poeta manifestare la virtù dell'arte sua. Del rimanente, infra gli incomodi che portano seco i fatti troppo vicini, gravissimo si è questo, che mentre li umori d'alcuni contemporanei, li odj e le invidie non soffrono la luce della verità storica, i più generosi s'irritano alla menzogna; intantochè, a qual ti vuoi partito s'attenga il poeta, sempre gliene incontrerà biasimo e pericolo e sciagura per animosità e vendetta o di questi o di quelli. Sia dunque la favola innestata sulla storia o sulla pubblica fama; si figurino i successi sovra paesi e personaggi fissi nell'opinion commune; ogni invenzione posi l'estremo piede su qualche vero principio; ma si sfuggano i tempi troppo vicini, e si vada a secoli la cui memoria sia languida e per così dir nuvolosa, acciocchè, riducendo li accidenti delle cose a quel modo che torna meglio a' fini della poesia, non occorra a ogni piè sospinto d'acquistar nota di falso, o d'incitare a sdegno i leggitori.

Ma niuna cosa varrà maggiormente a dare aspetto di vero alla favola, che l'aggiunta delle circostanze di tempo, di luogo, di costumi e d'ogni altra particolarità, sottoponendole a' sensi de' lettori per guisa ch'è si credano non di leggerle, ma di esser presenti e di vederle co' proprj occhi: ed oltre a ciò il tesserla e formarla con tale artificio, che niuno effetto mai nasca, massimamente

difficile e strano, senza che se ne vegga la cagione atta a produrlo; e non veggansi li effetti nascere improvviso e in un tratto, ma, come naturalmente sogliono, a poco a poco; tanto più che si fatto andamento giova a promuovere e a tener desta la curiosità. Mille esempj ne abbiamo in *Omero*; e per tutti ci vaglia il seguente, tratto dall'*Odissea*. Giunge Ulisse alla terra de' Feaci; ma vi dimora buona pezza, che non è conosciuto. In prima egli si mostra povero e ramingo; poi valoroso e di grande animo, e mette sospetto della condizione sua; finalmente, udendo rammemorare al cantore Demodoco i più celebri fatti della guerra trojana, non può tenere le lacrime, e al Re si discopre. — Si noti anche in *Virgilio* come disponi Didone ad amare Enea, e come se ne accende a poco a poco, e, per così dire, non volendo. E veramente è *Virgilio* in questa parte maraviglioso; il quale fa nascere bene spesso l'effetto da molte cagioni, ancorachè una sola bastasse, e vuole che quasi pajia impossibile che non nascesse: tante son le cagioni ch'egli vi mette in opera. A far nascere la guerra de' Rutuli, assai era lo sdegno di Amata, e l'obbligo che la stringeva con Turno, e la debolezza del Re. Ma *Virgilio* volle aggiungervi e l'ira de' contadini levatisi a rumore per l'occasione del cervo, e tutte quell'altre astuzie e malignità della Furia. — Un altro artificio assai bello usa talvolta quel divino poeta, ed è di far produrre l'effetto non da quelle cagioni che prime corrono alla mente e potrebbero produrlo, ma da un'altra meno aspettata. Quante ragioni potevano indurre Anchise a suggirsi di Troja, seguendo Enea? Niuna però ve lo indusse, se non ultimamente l'augurio. — Nè si pretende per questo che le cagioni (massime ove siano molte e vadano allo stesso

fine) abbiano tutte a essere così ben disposte e con tanto artificio ordinate e tra lor rispondentisi, che nascer debba sospetto non sia l'avvenimento anzi finto, che vero; ma piace per lo contrario che lascino qualche luogo alla fortuna che le distolga talvolta dal loro cammino; perchè così avviene il più delle volte ne' fatti veri (*Zanotti*). Ma di grande accortezza è mestieri in tal maneggio; nè per me credo che s'abbia molto a lodar *Virgilio* dell'aver lasciata nell'arbitrio del caso la vittoria dei Trojani contra le genti di Turno. Se Turno, occiso Pandaro, volgeasi ad aprir la porta di quel recinto, per quanto belli ordini avesse lasciato Enea ai suoi guerrieri, era quello per loro l'ultimo giorno; ma Turno non ebbe una tale avvertenza, e però la vittoria finalmente fu de' Trojani. Il *Zanotti* per altro vi scorge tanta bellezza, che appunto così vorrebbe che fossero li avvenimenti che il poeta finge, acciocchè si assimigliassero ai veri. Il che mi giova d'aver avvisato, acciocchè il lettore, avendo innanzi questi due pareri, a quello s'accosti che per migliore gli mostra il suo buon senno.

§ 6.º Del *Maraviglioso*.

Tra le condizioni che vagliono a far piacere la favola già questa pur noverammo ch'ella sia *maravigliosa*. E veramente tutto ciò che ha del mirabile, ha sì gran forza di tirar a sè l'attenzione del popolo, che forse null' altra cosa al mondo ne ha cotanta. Ma due sono le specie di *maraviglioso*: il naturale e il soprannaturale. Noi parleremo e dell'uno e dell'altro divisamente.

Quel *maraviglioso* che noi stimiamo di chiamar naturale, è per gran parte intrinseco alla natura stessa dell'azione epica. Imperciocchè non v'ha

dubio che dove si veggano operare e grandi passioni e grandi virtù, e si succedano inaudite prove d'ardimento, di valore e di gagliardia, e occorranno strani accidenti, tutti pieni di pericoli e d'affanni, e dalla varietà e novità delle cagioni nascano successi rari e inaspettati, e sempre alla singolarità de' casi vada compagna la verisimiglianza, e i fatti più splendidi e i personaggi più segnalati si presentino coll'autorità della storia, e ogni cosa riducasi per diversi cammini a un punto commune; non v'ha dubbio, io dico, che, a spettacolo tanto sublime e maestoso e fuor della immaginazione, non abbiano li animi ad esser compresi d'alta meraviglia. Onde può francamente asserirsi che male sia stata eletta e peggio maneggiata la materia di quel poema eroico il quale non abbia virtù di far simile impressione nella mente dei popoli per cui fu composto. Ma se dall'una parte il *maraviglioso* ha sue radici nella favola stessa e nell'artificio della sua testura generale, dee dall'altra il poeta dar opera diligente a farlo pur germogliare nelle particolarità e ovunque il bisogno più lo richiegga. Intorno a che, mi vo credendo, non sarà fuor di proposito il dire alquante cose già notate dal *Zanotti*, il quale ancora mi darà parole assai più convenienti ch'io da me non saprei ritrovare.

E prima d'altro è bene avvertire che in due maniere può dirsi un racconto maraviglioso: e per quella maraviglia ch'egli muove negli ascoltanti; e per quella ch'egli mostra esser mossa in alcuna di quelle persone di cui si racconta: imperciocchè piace agli uomini non pure la meraviglia che nasce in loro, ma anche quella che nascer veggono in altrui. Chi legge *Omero*, niente si maraviglia che quel ramingo, venuto innanzi al re

Alcinoo, sia Ulisse; il racconto medesimo ne avvisa già ch'egli è desso: pur piace il vedere la maraviglia che n'ha Alcinoo. Di questi riconoscimenti, che da' maestri soglion chiamarsi *agnizioni*, molti se ne trovano nell'*Odissea* e bellissimi, massime quelli che ne adornano il fine e compiono maravigliosamente la favola. Sicchè possiamo già dire, essere le agnizioni uno di quei capi onde può trarsi la maraviglia.

Ma per procedere con qualche ordine, incominciamo dall'investigare la natura della cosa istessa. Egli è certo che, acciò ch'un fatto arrechi maraviglia, fa di mestieri ch'egli sia inaspettato; perchè niuno si maraviglia di quello che già aspettava. Pure non basta; perchè, a cagion d'esempio, niuno aspettava che oggi piovesse; tuttavia, piovendo, niuno se ne maraviglia. Egli è dunque necessario che all'essere inaspettato qualche cosa si aggiunga, affinchè quello che è inaspettato, sia anche maraviglioso. E prima gli si può aggiungere l'aspettazione contraria; che è quando uno non solo non aspettava che la cosa andasse come pur va, ma aspettava che l'andasse tutt'altramente. Di questa maniera si possono dir maravigliosi tutti li oggetti che si propongono alla mente, affatto strani e fuor d'uso, come chi finge i Giganti, i Ciclopi, i Grifoni, i Cerberi, e altri prodigj, i quali, presentandosi all'animo, s'incontrano nell'aspettazione di tutto il contrario di quello ch'e' si pajono; giacchè niuno aspetta di veder uomini di smisurata grandezza o con solo un occhio in mezzo alla fronte, nè quadrupedi alati o con tre teste. Ma bisogna in simili invenzioni che si ravvisi una cotale imagine del vero, come ne' colossi formati dagli artefici, i quali, ancorchè sieno alterati e ingranditi di membra, nondimeno entro

l'ampiezza loro non si smarrisce mai la figura umana; o pure che ajuti a farle comportare la credenza popolaresca e la familiarità, per così dire, ch'elle s'hanno acquistata presso le genti pel lungo uso dei poeti: altrimenti dalla loro inverisimiglianza, in luogo di maraviglia, nascerebbe disgusto e disdegno in chi vede o ascolta. Del resto, siccome niente è più facile che fabricare di così fatte immagini, perciò deve il poeta servirsene moderatamente e solo a quelle poche volte che per mezzo di esse produconsi accidenti curiosi e nuovi, e che la favola, già per altri capi maravigliosa, ne acquista maggior vaghezza e varietà. E a me piacerebbe che tali mostri fossero sempre introdotti come il Polifemo nel III.^o dell' *Eneide*, ove stupendo è veramente l'effetto che se ne diffonde sopra tutta la scena, per cagione delle circostanze che accompagnano il suo apparire.

Un altro *maraviglioso* che nasce similmente dall'aspettazione contraria, è quando le cause producono un effetto o pel tutto contrario a quello cui parevan disposte di produrre, o almeno assai diverso. E a tal modo sarà maravigliosa l'azion principale del poema ogni volta che sia bene immaginata, e che abbia termine felice, poichè dovendo ella consistere in un' impresa grande e difficile e condotta a fine dall' eroe con virtù somma, bisognerà ch'ella riduca l'eroe di tanto in tanto all'estreme angustie, sì che paja che tutto il contrario avvenir debba di ciò ch'egli vuole, e che poi segue. Egli è da queste terribili vicende che nell' *Iliade* e più ancora nell' *Odissea*, nell' *Eneide*, e nella *Gerusalemme*, risulta quella parte di maraviglioso che rapisce li animi in ogni luogo e in ogni secolo, che non è soggetto al variar de' costumi, e che non si dilegua innanzi alla luce filosofica.

Ed altresì maravigliosi allo stesso modo , cioè per la contraria aspettazione , potranno essere i varj avvenimenti onde si compone la favola , e quelli che ne formano li episodi. Nel che li Antichi posero non poco studio; e *Virgilio* sopra tutti cercò una cotal maraviglia eziandio nelle cose più lievi, come veggiamo, p. e. , ne' giuochi che celebrò Enea in Sicilia. Quel delle navi di quanti casi è variato, sì che, parendo in prima che debba uscirne vincitor *Gia*, riman questi l'ultimo, ed è vincitore *Cloanto*? Quel che segue , ed è della corsa de' fanciulli, si cangia per modo che, dove ognuno s'avria creduto che dovesse vincerlo *Niso* , e poi *Salio* , lo vince *Eurialo*. Nella pugna, che vien dopo, de'cesti , si tien *Darete* certo del premio; poi ne 'l riporta *Entello*, il qual da principio non pensava pure a combattere. Onde si vede quanto piacesse al gran *Mantovano* che ogni avvenimento procedesse al suo fine, non già direttamente , ma sempre con qualche disordine , per ravvivare la curiosità e levar li animi in ammirazione.

Ma oltre a quel maraviglioso che nasce da aspettazione contraria, ve n'ha pure un altro che nasce piuttosto da una certa vaghezza; ed è quando l'avvenimento è tale, che , quantunque non si aspettasse il contrario, nè esso pur si aspettava ; ed è per altro vago, e mette voglia d'udir che ne segua. Tal vaghezza, o interesse che dir vogliamo, tien luogo di maraviglia. Alquanti anni dopo l'eccidio di Troja, vagando Enea per tutti i mari giunge in Epiro, e quivi ritrova *Andromaca*; niuno aspettava che ciò dovesse accadere, ma nè meno che non dovesse: e intanto ognuno entra in desiderio di udire i ragionamenti che tra lor furono. Enea discende agl'Inferi, e s'avvien quivi in *Palinuro*; nè

ciò aspettavasi, nè il contrario; piace tuttavolta di udire come Palinuro gli narri il suo caso. Similmente, e senza niuna aspettazione contraria, egli s'avvien poscia nell'ombra della Regina di Cartagine; chi è che non s'accenda subito in desiderio di udire com'egli amorosamente le parli, e come si scusi, e come ella lo ascolti? Io so bene che queste avventure non possono dimostrare abbastanza la vaghezza loro, nè eccitare quei desiderj, nè quelle compiacenze, nè quelli sdegni, nè quelli altri movimenti d'animo per cui son tanto vaghe, se non si leggono distesamente in quei grandi uomini che le scrissero; ma ciò avviene in tutti li esempj che soglion proporsi a spiegar le regole sia della retorica, sia della poetica; le quali regole più chiaramente e meglio sempre si apprendono considerandole negli autori che le misero in opera, che ne' maestri che le insegnano. Così il *Zanotti*.

Ma tempo è oramai che passiamo a dir del *maraviglioso soprannaturale*, il qual consiste nella interposizione degli Enti superiori all'umana natura nelle cose degli uomini. E innanzi tratto rifiuteremo l'opinione di coloro cui pare che l'intervento delle forze soprannaturali tolga via la verisimiglianza della favola; imperciocchè egli è certo che, ovunque è religione, si crede che il poter divino muova e governi tutte le cose di quaggiù. E però vediamo che tutti i poeti, allorchè fingono avvenimenti straordinarj e fuor del corso naturale, li rendono appunto verisimili con la potenza di qualche Nume, e così riesce loro di eccitare la maraviglia (1); il che non verrebbe da lor conse-

(1) *Pindaro* nell'ode olimpica 1. disse: *Le grazie della poesia sovente fecero con industria divenir credibile anche l'incredibile.*

guito, se non ricorressero al mezzo di quelle Intelligenze che hanno virtù d'operar quelle cose eziandio che al nostro corto intendimento pajono impossibili; giacchè niuno si maraviglia di quel che non concepisce nè crede. Laonde si vede che il *maraviglioso* soprannaturale si riduce a toglier quel denso velo che ricopre le operazioni della natura, e a mettere in palesè le forze superiori che la muovono e che ne fanno nascere li effetti descritti dal poeta.

Questa sorta di *maraviglioso* ha tanta parte nei più famosi poemi, che i più de' maestri lo riguardano per essenziale all' epopeja, e sì gli danno il nome di *Machina*: e machina egli è veramente nell' *Iliade*, nell' *Odissea*, nell' *Eneide*, ove tutti li avvenimenti più importanti succedono e s'incatenano per opra di qualche Divinità. Di grande avvedimento è tuttavia bisogno nel maneggio di machina sì fatta; poichè si vuol sempre aver riguardo a non creare immagini contrarie a quelle che l'educazione ha già scolpite negli animi del popolo per cui si scrive; altrimenti cesserebbe appresso di lui la verisimiglianza, e insieme con essa l'incanto onde il poeta si studia di soggiogar l'altrui fantasia. Laonde mal si consigliarono que' Moderni i quali si credettero salvare il verisimile e produrre la maraviglia coll'interposizione delle Divinità de' Gentili; laddove lodati furono e ammirati quelli altri, che, meglio conoscendo l'arte loro, attribuirono le operazioni che a gran segno sopravanzano il poter degli uomini, a Dio, agli Angioli, a' Demoni, o a coloro a' quali da Dio è concessa una tal potestà, come sono i Santi. Il perchè, ridotto il poeta alla pura sacrosanta verità ed ai soli augusti misterj della religione cristiana; è d'uopo ch'egli non vi s'accosti se non di rado e

con profonda venerazione, affinchè non corra pericolo di profanarne la maestà, e di scemarle riverenza nella mente del popolo. Quindi apparisce non essere a noi concesso, in quanto al far operare le potenze soprannaturali, di mettere il piede nell'orme segnate dagli Antichi; a' quali una religione pressochè tutta sensuale, e che in certo modo accommunava gl'Iddii con li uomini, apriva larghissimo campo a tutte le fantastiche invenzioni.

D'un'altra guisa di machina si vale il poeta, ed è quando introduce nella favola persone ch'egli non trova nel fatto istesso, nè d'altronde le piglia, ma se le crea da sè, dando anima e vita a certe Forme astratte, come sarebbe l'*Ozio*, la *Paura*, il *Dolore*, la *Discordia*, e altre tali, e facendole operare e favellare come fossero persone vere. Ma perciocchè non v'è alcuno che subito non riconosca la falsità di simili Enti fittizj, è duopo ch'ei non adempiano molta parte nell'azione principale, o sì vero che si presentino come immagini allegoriche e passeggiere, destinate a produrre in sembianze visibili le passioni degli uomini o le forze e li effetti della natura. In un angolo sì breve di dominio pare che sieno pur confinate oggidì le Deità de' Gentili.

E finalmente servono ancora a generar maraviglia e a condurre alcune fila del poema li *Spettri*, i *Sogni* e le *Visioni*, di cui son tanti li esempj in OMEERO e in VIRGILIO, che forse son troppi. Ne' *Lusiadi* del CAMOENS è usata questa machina con portentoso effetto. Allorchè la squadra di Vasco sta per passare il Capo di buona Speranza, emerge all'improvviso uno spettro dal fondo dell'oceano; il suo capo tocca le nubi, le sue braccia si spandono lontano sulla superficie dell'onde, e i venti e i tuoni e le tempeste gli si aggirano intor-

no : questo mostro è il *Genio* custode di quel mare, non mai solcato per innanzi da nessun navigatore : egli minaccia la squadra ; si lagna de' Portoghesi che vengono a contendergli l' impero di que' mari ; e, annunziate loro tutte le calamità che attraverseranno sì temeraria impresa, sparisce. « Questo tratto, dice il *Voltaire*, è grande certamente in ogni paese. »

§ 7.º Dell' *Interesse dell' azione* o dell' *Attraente*.

Tutte le condizioni che siamo venuti fin qui cercando nella favola epica, tendono in commune a questo fine principale ch'ella rechi a sè l'attenzione, desti la curiosità e muova li affetti, o, per adoperar sola una parola, che *interessi*. E già la favola interesserà moltissimo, se, oltre ad essere una, intera, continuata e sparsa d'opportuni episodi, sarà grande, verisimile e maravigliosa al modo che abbiamo di sopra divisato : ma poichè dipende più che mai dall'artificio del poeta l'introdurre nella materia ch'egli s'ha prescelta, avvenimenti e circostanze tali ch'ella venga a signoreggiar li animi ancor più fortemente che non farebbe per sua propria virtù soltanto e per le sole condizioni predette, così n'è avviso che possa metter conto il particolareggiare alcun poco in sì fatto argomento.

Il *Batteux* accenna tre specie d'*interesse*. Il primo è quello di nazione. Un Romano doveva interessarsi profondamente nell'impresa d'Enea, perchè da quella prendeva origine lo splendore e la gloria della sua patria. E qualunque popolo, capace d'alti e nobili sentimenti, leggerà sempre con attenzione, curiosità e diletto ; un poema in cui si celebri, p. e., il liberatore del suo paese, —

o si tramandino alla posterità i nomi di que' magnanimi che consacrarono le ricchezze, li agi, la vita al ben pubblico, — o si narrino luminosi fatti che abbiano intima relazione colla causa comune.

Il secondo interesse è quello di religione. Tale e tanta è l'influenza che esercita la religione sulle cose umane, che da essa più volte si vide pender la sorte di popoli interi; ella vive nel fondo di tutti i cuori, e la sua voce si fa sentire anche all'empio ogni volta che gravi occasioni lo costringono a rientrare in sè stesso. Diremo di più: ella è una necessità congiunta alla condizione de' mortali, e da essa prendono qualità le nazioni e i governi. Quindi veggiamo i più grandi poeti aver sempre in mira questo intimo sentimento dell'uomo, e tentare ogni via per destarlo ed accenderlo. Ma nessun effetto si conseguirebbe da quel poeta il qual facesse operare nella favola epica una religione non creduta vera da'suoi concittadini; e però sommamente importa che il poeta, rinunziando a' commodi che offriva a' Gentili il loro culto e la loro mitologia, ricorra, ovunque gli cada il bisogno, al potere della religione cristiana.

Ma giacchè siamo entrati in questa materia, ne giova dare un'avvertenza per chi trar volesse argomento di poema dalle istorie di nostra religione. Tali istorie, dice il *Tasso*, o sono in guisa sacre e venerabili, che, essendo fondato sovra esse lo stabilimento della nostra Fede, sia empietà l'alterarle; o non sono di maniera sacrosante, che articolo di Fede sia ciò che in esse si contiene, sì che si conceda, senza colpa d'audacia o di poca religione, alcune cose aggiungervi, alcune levarne, e mutarne alcun'altre. Nelle

istorie della prima qualità non ardisca il nostro Epico di stender la mano, ma le lasci agli uomini pii nella lor pura e semplice verità: perchè in esse il fingere non è lecito; e chi nessuna cosa fingesse, e si obbligasse in somma a que' particolari che ivi son contenuti, poeta non sarebbe, ma storico. Tolgasi dunque l'argomento dell'epopeja da quelle istorie soltanto di nostra religione, l'autorità delle quali non è tanta che sieno inalterabili. Il che perfettamente collima con l'avvertimento dato altrove in riguardo alla grandezza dell'azione, quando dicemmo co' l *Blair* che i soggetti da trattarsi nell'epopeja non debbono esser troppo minutamente conosciuti. Il poema più grande che si sia finora tessuto sovra un'impresa di religione cristiana, è la *Gerusalemme*; e quivi si trovano appunto osservati quei rispetti e quelli avvedimenti che abbiamo discorsi.

Finalmente la favola debb'essere affettuosa; che è a dire, dee contenere quella qualità d'interesse che il *Batteux* chiama interesse di natura o d'umanità. Ora, perchè la favola riesca affettuosa, è uopo che il poeta non abbagli perpetuamente il lettore con gesti di gagliardia, e troppo ne lo trattenga in mezzo allo strepito delle battaglie; ma dee metter cura che il suo disegno sia di maniera ordinato, che s'apra largo campo a molti e varj affetti, come l'odio, l'amore, l'ira, la compassione, l'amicizia, ed altre commozioni dell'animo, eccitate allo spettacolo di casi or felici ed ora sfortunati, senza le quali non so chi legger potesse mai senza noja un lungo poema, per qualunque importanza avesse il soggetto principale. Laddove letti e riletti son da tutte l'età, piacciono a tutti e da tutti son lodati que' componimenti dove s'incontrano spesso di questi luoghi sì graditi al

cuore umano in ogni tempo e in ogni parte, e mercè di cui volano essi gloriosi per le lingue di quelli uomini ancora che trovar non vi possono nè interesse di patria, nè interesse di religione. Tali sono, per additar qualche esempio, nella *Iliade* la visita d'Ettore ad Andromaca; il dolore d'Achille per la morte di Patroclo; la costernazione d'Andromaca, d'Ecuba e di Priamo per la morte d'Ettore; l'andata di Priamo ad Achille per riscattare il cadavere del figliuolo: — e nell'*Odissea* quasi tutte le avventure d'Ulisse; l'afflizione di Penelope per l'assenza del consorte e per la partenza di Telemaco; e i riconoscimenti che fanno d'Ulisse in modi e tempi diversi il figliuol suo, la nutrice, i due pastori, la moglie e il padre. Tali nell'*Enaide* l'incendio di Troja; lo spettacolo del vecchio Priamo trucidato a piè dell'ara; la pietà d'Enea verso il caro parente, e il suo cordoglio per la perdita di Creusa; l'amore, i disperati affanni e il lacrimevole fine di Didone; la morte d'Eurialo, cui tenta invano l'amico suo, l'intrepido Niso, di salvare, e il pianto della madre di quell'infelice; la morte di Lauso; e le lacrime che sparge Evandro sopra le fredde spoglie di Pallante. Tali nella *Gerusalemme* l'avventura di Olindo e di Sofronia; l'occisione di Clorinda per mano del suo proprio amante; l'incontro d'Erminia co' l pastore, e la disperazione d'Armida.

I Retori, considerando le cose che vagliono a muovere ciascun affetto, le hanno ridotte a certi capi, a' quali io mi rapporto per necessità d'esser breve. Solo dirò che dove incontri al poeta di dover muovere qualche affetto, conviene ch'egli non s'appigli sempre a' luoghi comuni, siccome li chiamano, ma scelga i più atti e migliori; e di fatto vediamo che più ne muove uno con poche parole, toccan-

do un luogo più scelto, che non un altro con molte, vagando e aggirandosi per un luogo aperto a tutti e ordinario (ZANOTTI). Nè lascerò d'avvertir parimente che dove piacesse al poeta epico di muovere al riso i suoi lettori, no 'l faccia che rarissime volte (chè mal s'avviene il riso alla gravità dell'epopeja); ed anche a questo si vorrebbe che il facesse con qualche dignità, siccome adoperò *Virgilio* nel caso di Menete gettato in mare dal giovinetto Già:

Menete che di veste era gravato
E via più d'anni, infino all'imo fondo
Ricevè 'l tuffo, e, risurgendo a pena,
Rampicossi allo scoglio; e sì com'era
Molle e guazzoso, della rupe in cima
Qual bagnato mastino al sol si scosse.
Rise tutta la gente al suo cadere;
Rise al notare; e più rise auco allora
Che a' flutti vomitar gli vide il mare.

ENEID., lib. V. Trad. del CARO.

§ 8.° De' Nodi e degli Scioglimenti.

Abbiamo di sopra indicato le fonti dell'interesse epico: ora vedremo con qual arte si giunge a sostenerlo; cioè a fare in guisa che l'attenzione dei lettori abbia a tener dietro con incessante diletto al corso degli avvenimenti infino al loro esito. Quest'arte consiste nell'attraversare con accidenti nuovi, rari e inaspettati, ma connessi in qualche modo alla favola, i disegni de' personaggi operanti nel poema. Un'impresa che procedesse con aura sempre favorevole, lascerebbe in riposo i nostri cuori; ma per quanto possa parer dolce questa specie di sonno dell'anima, è certo che allora quando non si sente alcuna interna commozione, la noja non è mai gran tratto lontana. I

pericoli e li ostacoli son quelli che irritano le passioni, e che fanno scoppiar fuori quanto di bene o di male stava sepolto nell'interno dell'uomo; e questo è lo spettacolo che cerca il nostro cuore in un poema.

A sì fatti ostacoli e pericoli s'è dato il nome di *nodi*; e *scioglimento* si dice la maniera con cui n'escono li attori del poema.

Ogni poema ha sempre un nodo principale, e varj nodi subalterni. Il nodo principale dell'*Eneide*, per cagion d'esempio, è lo sdegno di Giunone che giammai non cessa di perseguitare Enea, e di trattenerlo dallo stabilire in Italia la sede dell'Imperio. I nodi subalterni son li effetti di quello sdegno: cioè, una tempesta che rispinge Enea dalle cose d'Italia; lo amore di Didone che il vuol ritenere in Cartagine; il valore di Turno che rende gran pezza incerto il compimento dell'impresa di esso. Ma questi tre nodi subalterni sono di maniera intrecciati col nodo principale, che piuttosto tre rami di esso li diremmo, che tre nodi separati. In ciò spicca principalmente la virtù dell'arte; e a tale intreccio dee sempre il poeta aver l'occhio nella tessitura della sua favola, perchè fino all'ultimo resti sospesa l'aspettazione e stimolata la curiosità, e il cuore ondeggi continuamente fra il timore e la speranza.

I nodi subalterni si sciolgono con successo ora felice ed ora sfortunato, ora eccitando la maraviglia ed ora la compassione: sol deve il poeta aver mente a introdurre in tali scioglimenti la varietà, acciocchè ne siano mossi con bella vicenda tutti li affetti.

Il medesimo si dica dello scioglimento degli episodi; perocchè non essendo li episodi che piccole favole che si appongono alla maggiore, non

v'ha dubio che ancora essi non possano avere nodo e scioglimento. Così nell' *Eneide* l' episodio di Caco si scioglie con la vittoria d'Ercole sopra quel terribile ladrone, ed eccita la maraviglia; e quello d'Eurialo e Niso si scioglie con la morte del primo, eccitando la compassione. Nondimeno ei ha degli episodi i quali son privi di nodo o di scioglimento, come è nel libro II dell' *Iliade* il catalogo delle navi, lodato da *Aristotile*.

In quanto allo scioglimento del nodo principale, che è il termine del poema, i più de' maestri vorrebbero ch'egli si operasse con esito felice; imperciocchè, dicono essi, non solo non par gran cosa il mettersi alle difficili imprese, e non vi riuscire, ma troppo in oltre saria penoso al cuor nostro se, dopo i tanti ostacoli e pericoli e disastri ond'è pieno d'ordinario il poema, l'autore volesse mettermi il colmo, facendo precipitare l'eroe in una sventura irreparabile. Laonde OMERO termina l' *Iliade* co' l' trionfo d'Achille sopra Agamennone e sopra Ettore; e termina l' *Odissea* co' l' far che Ulisse, scampando dall'ira di Nettuno, si riduca alla patria, e vi sconfigga i suoi nemici. *Virgilio* ne presenta Enea vincitore alla per fine dello sdegno di Giunone e del valore di Turno, ultimo ostacolo al suo stabilimento in Italia. E nella *Gerusalemme* del Tasso vengono esauditi i voti di Goffredo con la liberazione del sepolcro di Cristo.

Tuttavia non crederei che s'avesse a escludere dalla classe de' poemi epici la *Tebaide* di STAZIO per questo solo motivo ch'ella termina coll' occisione dei due fratelli Eteocle e Polinice; e di maggior peso ancora mi par l' esempio del *Milton*, il cui poema si scioglie pure con mesto fine, cioè con l'espulsione d'Adamo dal paradiso terrestre. Il ZANOTTI, è vero, dice ch'egli molto si maraviglie-

rebbe se quell' Inglese che prese a raccontare come Adamo ed Eva il paradiso perdessero, avesse inteso di fare un poema epico, ma non meno mi maraviglio io come ad uomo di tanto acume sieno scappate simili parole; e molto più ancora mi maraviglio di *Batteux*, il quale, non essendo ardito di negare a quel poema il titolo d'epico, e volendo pur trovarvi un termine felice, si pensa che l'eroe ne sia il Diavolo. Ma il *Batteux* cadde in errore sì grave per aver detto, e non si voler disdire, che l'azione epica è un' *impresa fatta con deliberazione d'animo e per un determinato fine*; se così pur sono a noi queste parole: *une entreprise faite avec choix et dessein*. E però nel *Paradiso perduto* l'azione da lui considerata è l'impresa di Satanasso per indurre a peccato i nostri primi progenitori. Noi per lo contrario, attribuendo ogni cosa non a' personaggi in essa introdotti, ma sì bene al poeta, come quello che in effetto ne fabbrica e ordina e governa tutta la mole, l'abbiamo definita *quel fatto che il poeta prende a narrare per un disegno ch'egli s'è proposto*; e questa definizione, ancorchè superficialissima e niente filosofica, può meritar forse d'essere accolta per ciò che almanco sotto di essa cadono tutti i poemi, qualunque sia l'orditura e lo scioglimento (1). Il disegno di MILTON fu di rimuoverci dal peccato co' l' mostrarcene i terribili effetti; il fatto ch'egli narra a tal fine è l'impresa di Satanasso

(1) Sempre avverrà che si trovino costretti di dover rifiutare molte composizioni que' Retori i quali riducono tutta la ragion poetica a' soli esempj che degli Antichi sono infino a noi pervenuti, quasicchè o non si fosse potuto da essi far cose eziandio diverse da quelle per noi conosciute, o tutto avessero i medesimi preoccupato il campo dell' invenzione.

contr' Adamo ed Eva; e lo scioglimento di quest' azione doveva essere per necessità il castigo de' peccatori e la dipintura de' loro rimorsi.

Noi dunque avremo di buon grado per migliori que' poemi i quali sieno di modo inventati che loro s'addica un termine felice; ma non perciò biasimeremo e rifiuteremo quelli altri, i quali, sebbene dissimili nell' invenzione da' poemi d'Omero e di Virgilio, abbiano le loro proprie e distinte prerogative, e possano con particolare insegnamento e commozione d' affetti giovare all'uomo, e per la via del piacere guidarlo alla virtù.

Anche LUCANO diede alla *Farsaglia* un fine luttuoso: la caduta della libertà romana. Noi tuttavia non abbiamo addotta l'autorità sua, tra per essere forse quel componimento manchevole degli ultimi libri, e massime perchè si vede quivi che LUCANO, niente curando le leggi fondamentali dell'epopeja, s'obliga talmente alla verità de' particolari, ch'egli non ha rispetto al verisimile in universale, e narra storicamente le cose come avvennero, in luogo di imitarle come sarebbe stato bello che fossero avvenute (1). Ond'è che il VOLTAI-RE giudica la *Farsaglia* piuttosto una gazzetta piena di declamazioni, che un vero poema epico: « Parmi, dic'egli, di vedere un portico ardito e immenso che mi conduce ad un mucchio di ruine.

§ 9.º Della Mole della Favola.

Tutti convengono in questo, che dee la mole dell'epopeja circoscriversi dentro a certi termini, da cui disdirebbe ch'ella uscisse o con l'eccesso o

(1) TASSO, *Discorsi*, cc.

co 'l difetto. Ma quali sieno cotesti termini non fu sinora insegnato da veruno per l'appunto, nè fors'anco si potrebbe. Nondimeno il *Tasso*, dilatando un poco la sentenza d' *Aristotile*, dice che, siccome l'occhio è diritto giudice della convenevole statura del corpo (perocchè in quel corpo sarà convenevole grandezza, nella vista del quale l'occhio non si confonda, ma possa tutte le sue membra rimirando, la lor proporzione conoscere), così anco la memoria commune degli uomini è dritta estimatrice della misura conveniente del poema. E però convenevole sarà la mole di quel poema in cui la memoria non si perda nè si smarrisca, ma, tutto comprendendolo, possa considerare come l'una cosa con l'altra sia connessa e dall'altra dipenda, e come le parti fra loro e co 'l tutto sieno proporzionate, sì che l'animo ne riceva quella generale impressione che è il fine d'ogni poesia. Questa regola, io ben conosco, non è abbastanza precisa; poichè non si può determinare nè la capacità nè la tenacità della memoria degli uomini, la quale varia stranamente in ciascun individuo; intantochè quel poema parrà lunghissimo ad uno e confuso, che altri terrà per chiarissimo e convenevolmente proporzionato: a ogni modo, siccome il poeta dee solo aver riguardo alla generalità, e d'altra parte non sapremmo indicar norma veruna che fosse di questa men vaga e più sicura, così staremo ad essa contenti, e chiameremo in soccorso il nostro intimo senso per meglio adoperarla.

Ora che abbiain veduto qual debba essere a un di presso la mole dell'epopeja, fia bene d'aggiungere alcuni avvertimenti, affinchè non accada al poeta d'essere costretto ad eccederne i termini. E la prima cosa è da por mente che la quantità di

materia che prende il poeta a trattare, non sia tanta ch'egli si trovi poi necessitato lasciar li episodi e le digressioni e li altri ornamenti che sono al poema necessarj, e quasi rimanersi nella sterilità dell'istoria. Il che a *Lucano* e a *Silio Italico* si vede essere avvenuto, l'uno e l'altro de' quali abbracciò troppo ampia e copiosa materia: perchè quegli non solo il conflitto di Farsaglia (come dinota il titolo del poema), ma tutta la guerra civile fra Cesare e Pompeo; questi tutta la seconda guerra africana prese a trattare: di maniera che non rimase loro alcun luogo all'invenzione, e di necessità dovettero molte volte esser più digiuni e aridi che a poeta non si converrebbe (TASSO, *Discorsi*, ec.)

Per questa ragione non torrà mai il poeta a narrare tutta la vita d'un erce: poichè non solo sarebbe difficile di conservare l'unità della favola (benchè si potrebbe nel caso che tutte le azioni della sua vita fossero concorse ad un solo fine, quello, p. e., di salire al trono); ma soprattutto perchè tanta materia egli si troverebbe fra mano da occupar di per sè tutto quello spazio, e più ancora, che è concesso alla grandezza dell'epopeja; e, non restando al suo ingegno via nessuna da spiegar le sue forze, nè potendo allettare li animi co'poetici artifizj, egli verrebbe a perdere tutta l'opera che spendese in così fatto lavoro.

In ultimo importa più che mai di non distendere soverchiamente gli episodi; poichè non essendo li episodi, per così dire, che piccioli rami, e nè pur necessarj, d'un albero, ne verrebbero due sconi: o che tali rami eccedessero la grandezza dell'albero stesso, la qual cosa ripugnerebbe alle leggi della natura e ad ogni sistema di proporzione, nè star potrebbe; o che il poeta, volendo pur conservare le proporzioni e la simme-

tria, fosse costretto d'ingrandire il fusto dell'albero a tal dismisura, che la sua cima si perderebbe nelle nubi e si torrebbe alla veduta de' riguardanti.

ART. II. — DEGLI ATTORI E DEI LORO COSTUMI.

Essendosi detto delle condizioni che alla favola si richieggon; vuol l'ordine fin da principio proposto che oramai si dica delle persone in essa operanti, in quanto al loro numero e in quanto a' loro costumi.

Il numero delle persone da introdursi nell'epopeja, che anche si chiamano *Attori*, vien determinato dal bisogno dell'azione e dalla verisimiglianza; nè si può stabilire altra regola, salvo che di prender guardia a non vi tirar persone che abbiano poscia a starvi oziose o a disparirne senza cagione veruna; e che sieno strane dal soggetto e da' convenienti episodi, e che in somma in niun conto ajutino o abbelliscano la favola. Similmente i loro costumi possono tanto variare, quanto è varia l'umana natura, a ritrarre la quale son volte tutte le cure del poeta epico. Ma perciocchè d'estrema importanza è questa materia, ne verremo toccando successivamente quei capi che sono più necessarj a conoscersi.

E innanzi tratto è bene dichiarare che cosa vuol si intendere per *costume*. Il costume, secondo il sentimento che a questo nome dar sogliono i maestri di poesia, altro non è che un abito di far le azioni o moralmente buone e degne di laude, o moralmente cattive e degne di biasimo (ZANOTTI). Quest' abito, considerato come una disposizione naturale che porta l'uomo a operar piuttosto a un modo che ad un altro, è da' Moderni chiamato anche *carattere*. Ora è d'uopo che il poeta faccia par-

lare e operare i suoi personaggi in maniera che si manifesti chiaramente l'indole e l'abito loro, qualunque si sia, affinchè tanto o quanto se ne prevegano li effetti, e si renda verisimile tutto che da loro procede. E questa è la *bontà* di costume raccomandata da *Aristotile*; onde chi dice (usando i termini dell'arte) il costume delle persone ch'entrano nel poema, dover avere bontà in sè, non intende già ch'elle abbiano tutte a essere oneste e buone, ma che sì queste e sì le malvage debbano o per arte o per favella tali mostrarsi, quali o l'abito o la natura le ha formate, e quali sono nell'opinione che s'è di loro concepita. Quindi se Nerone apparirà crudele, Tiberio sospettoso, Sinone furbo, Mezenzio empio, Satana bestemmiautore, diremo che buoni sono i loro costumi; non altrimenti che buona diciamo quella pittura che più al vero si rassomiglia (*GRAVINA, Della Trag.*)

Ma fra le persone che entrano nel poema, altre seguono la parte dell'eroe nell'impresa che si racconta, ed altre la parte contraria. Ora non è alcun dubbio che debba il poeta fingere queste due parti in modo che quella dell'eroe s'acquisti il favore e la benevolenza degli uomini, e non così l'altra del pari. Tuttavia non debb'egli porre dall'una tutte le persone lodevoli o virtuose, e tutte le biasimevoli e malvage dall'altra. Imperciocchè non solamente la favola ne riuscirebbe inverisimile, considerato che ha de'buoni e de'cattivi da per tutto; ma ne verrebbe scemato splendore alla parte stessa dell'eroe, poichè nè è glorioso l'aver solo a fare con vili e scelerati, nè questi possono offerire un degno paragone con che stimare la virtù degli altri; la quale all'incontro si parrà tanto maggiore, quanto più forti e illustri e riputati saranno i nemici ch'essi avranno da combattere. Nella *Iliade* i

Greco vantano un Achille, un Diomede, un Nestore; ma i Trojani possono pure andare alteri d'un Ettore, d'un Enea, d'un Priamo. *Virgilio* favoreggia la parte d'Enea; tuttavia non lascia di mettere molti buoni anche fra i Rutuli. Lauso è costumato giovine e valoroso; eroina piena d'onestà e di coraggio è Camilla; lo stesso Turno è religiosissimo, e fa grandi e maravigliose prodezze (ZANOTTI).

L'arte poi di rappresentare i costumi consiste, come abbiám detto, nel far che le persone introdotte nel poema discoprano da sé con li atti e con le parole il loro naturale e le affezioni dell'animo loro; e se il poeta ne dice alcuna cosa, sì il fa come per passo e a fine soltanto d'invitare l'altrui attenzione verso i nuovi attori ch'egli è per condurre in su la scena. La pietà di Enea e i suoi dolci e umani costumi si palesano infra da principio per il solo mezzo de' suoi detti e delle sue azioni. Così Didone e Turno si dimostrano da sé medesimi, senza che *Virgilio* si brighi di farne per avanti il ritratto. E parimente nell'*Iliade*, nell'*Odissea* e nella *Gerusalemme*, più che ogni altra cosa, sono le diverse circostanze in mezzo a cui si trovano a mano a mano i personaggi principali, che ne fanno conoscere apertamente il loro genio e la tempra de' loro animi.

Ma venendo a parlar del costume in particolare, oltre alla sua bontà, nel sentimento dichiarato poc' anzi, quattro cose vogliono considerarsi: ciò sono la *convenienza*, la *simiglianza*, la *uguaglianza*, e la *varietà*.

§ 1.º Della *Convenienza del costume*.

Consiste la *Convenienza* in questo che i costumi delle persone che entrano nella favola, tali si

fingano, quali per lo più suole formarli la natura medesima secondo il sesso, l'età, la condizione e lo stato di ciascuna persona; perchè, come si vede, i vecchi naturalmente parlano ed operano d'altro modo che i giovani, e hanno le donne le loro proprie e particolari maniere: ed anco i diversi impieghi inducono naturalmente costumi diversi; perchè il soldato niente più ama che esser temuto; e il mercatante a null'altro intende che al guadagno. Dovrà dunque il poeta formare i costumi secondo una tale imitazione; chè in vero troppo disdirebbe ch'egli cangiasse la fantesca in regina, la nutrice in filosofo, il bifolco in uom di Corte. Nè saranno meno disdicevoli i costumi chimeridi, di cui nella natura non si trova l'impronta: poichè non solamente i costumi sì fatti levano alla favola ogni verisimiglianza, e nucono al diletto e alla utilità morale; ma, non si potendo per essi scorgere da lontano le operazioni future d'un uomo, il cuor nostro non ha cagione di risolversi nè alla benevolenza nè all'odio, e si rimane freddo e indifferente. Laonde nè quelli pur son da commendare, i quali, per voler dipingere un uom virtuoso, lo fanno sì perfetto, ch'egli non è più un uom, ma un prodigio; imperciocchè, dove la virtù ecceda i termini dell'umana natura, noi possiamo al più ammirarla; ma siccome diffidiamo d'aggiungerla, così ne lasciamo l'imitazione, e il cuor nostro non l'accompagna nè co' voti nè coll'amore. Il medesimo si dica di quelli che per voler dipingere uno scelerato lo sottraggono interamente all'imperio della natura, e ne fanno un tal mostro, che, siccome non è creduto possibile, così non produce nessun effetto, e nè tampoco ci induce a fuggire i suoi vizj, poichè, sendo essi fuor dell'indole umana, non ne temiamo l'assalto.

Omero ben se n'avvide, e perciò non espresse mai sopra i suoi personaggi il perfetto, di cui l'umanità non è capace, se non quando la divina grazia l'avvalora; ed a quel modo ch'egli non delinea mai l'estremo punto della virtù, mai non imprime altresì sulla persona d'alcuno l'eccesso del vizio (GRAVINA).

Ma noi già dicemmo che talvolta si fanno entrare nel poema certe Forme allegoriche, come l'Ozio, la Paura, il Dolore, la Discordia, ed altre di simil fatta. Ora, dovendo il poeta attribuir loro un particolar costume, è facile il comprendere ch'esse non debbono fare se non quelli atti che son propri di quelle Forme che rappresentano, e non mai il contrario. Chi non riderebbe a veder l'Ozio che tutto il dì s'affaticasse, e il Dolore che si desse a' diletti e se la passasse in feste e in giuochi? Anzi potendo avvenire che da quell'atto che è proprio d'una qualche Forma, altri accidentalmente ne seguano che non son propri di essa, starà bene, come avvertisce il *Zanotti*, che non le si attribuisca se non quell'atto primo che è di lei proprio. Quindi egli biasima nell'*Enrichiade* quell'attribuirsi ogni cosa alla Discordia, e quel far ch'ella si convenga con Amore acciocchè il Re s'accenda d'una bella giovane, e quel ricondurla in Parigi con la Politica, e quel suo maneggiarsi perchè s'accordino insieme tutti li ordini di quella città. Ed a rincontro assai piacegli nell'*Ariosto* che la Discordia, entrando nel campo de' Mori, faccia nascer quivi di repente le liti grandissime, e s'accompagni con la Superbia e la Gelosia, passioni di lor natura altercatrici; e, domandata dall'Angelo ove stiasi il Silenzio, risponda se non aver mai veduto costui, nè conosciuto. Così quel sommo poeta niente attribuisce

alla Discordia , che non sia proprio alla natura di essa.

§. 2.° Della *Simiglianza del costume.*

Quando il costume attribuito alle persone che entrano nel poema consentirà col vero, o pur con quella idea la quale o per l'istoria o per le favole accettate rimane impressa nella commune opinione degli uomini, allor diremo quel costume essere *simigliante*. Quanto poi sia necessario nella favola la simiglianza de' costumi, ognun se 'l vede; giacchè s'ella mancasse di tal condizione, perderebbe affatto quell' autorità che le viene dalla istoria o dalla fama, e, non si potendo conciliar la fede dei lettori, nè pur farebbe alcuna impressione gagliarda ne' loro animi. Perciò grand' errore commetterebbe chi fingesse Achille mansueto, Ulisse semplice, Penelope dissoluta, correndo di essi fama contraria.

Per la medesima ragione deve il poeta ben conoscere e bene esprimere le nazioni ch' egli introduce nella sua favola; nè deve ad antichi e stranieri personaggi applicare i costumi odierni e tirati dalla nazione propria, o come che sia, da lui fantasticamente inventati. Così, p. e., egli non farà che i Greci usassero tra loro quelle infinite cerimonie che usiamo noi, nè che avessero in riverenza le donne come noi le abbiamo; sapendosi da ognuno che tali non furono i loro costumi. Che se i costumi delle persone non saran noti al popolo, allora potrà bene il poeta cangiarli o fingerli a modo suo, così però che pajano proprj di quel paese e di quel tempo a cui le persone furono o si finge che fossero.

Ma giacchè, senz' avvederci, siamo entrati a par-

lare di certi costumi, i quali, anzichè dipendere dall'abitudine naturale, non sono altro che particolari maniere di trattar le cose dell'umana vita, e che meglio si dicono *usanze*, anche di queste faremo alcun motto. Sono alcuni che studiano nelle istorie, e grandemente s'affaticano per rintracciare quali veramente fossero le usanze delle persone che vogliono introdurre nel poema, e si mettono in travaglio per istruire il popolo del come si salutassero, incontrandosi l'un con l'altro, li Assirj, e dell'ora che cenavano i Cartaginesi, e d'altre cose sì fatte; le quali poi nè molto adornano la favola, nè la rendono più verisimile; e chi ha voglia di saperle, le cerca dalle istorie, e non da' poemi, che si sa da tutti aver altro fine. Anzi v'ha certi usi antichissimi, tanto strani da' nostri, che l'imaginazion loro al presente dispiacerebbe; e questi si debbono dall'accorto poeta sfuggire. Però disconvenevol sarebbe nella delicatezza de' nostri tempi il vedere una figliuola di Re che insieme con le vergini sue compagne andasse a lavare i panni al fiume, come fa Nausicaa nell'*Odissea*. Donde conchiuderemo che se è bene in generale il dar segno che si conoscono le usanze antiche o straniere, tuttavia nè è sempre necessario di farlo, nè sempre conviensi; e trarremo quest'altra conseguenza, cioè che non si debbono imitare li Antichi in quelle cose che la mutazione de' costumi ha rendute meno lodevoli, ma solo in quelle che sono immediatamente fondate sopra la natura, o che per sè stesse sono buone e degne di lode, nè vanno suggette in parte alcuna alla tirannide dell'uso (1).

(1) Nelle Note al *Corso di Letteratura drammatica* dei signor SCHLEGEL (T. II, f. 283 e seg.) mi studiai di mo-

Domanderà alcuno come s'finger si debbano i costumi delle Intelligenze superiori alla natura, le quali pur vengono introdotte il più delle volte nella favolta epica. Se l'argomento è tratto dal Gentilesimo, non altro saranno quelle Intelligenze, se non l'Iddii e le Dee de' Gentili, e il poeta dovrà dar loro que' costumi che insegna la mitologia e l'esempio de' Classici; quindi farà Marte sdegnoso, Mercurio astuto, superba Giunone, Venere cortese, trasferendo agli Dei le qualità umane, poichè tale era la credenza del popolo a quei tempi. Che se l'argomento sarà tratto dalle istorie ebreë o cristiane, quelle Intelligenze superiori che il poeta vorrà introdurre nella favola, non altro potranno essere che li Spiriti o beati o dannati, ovvero Dio stesso. E queste nature, anche a giudizio del popolo, son tanto sublimi e poste in uno stato così lontano dalla nostra imaginazione, che pare impossibile il determinare i loro proprj e particolari costumi, se pur cade in loro quello che per noi veramente costume si chiama. Laonde anche per questo vedesi la necessità in che si trova il poeta di valersi raramente, come dicemmo altra volta, di tali potenze; imperocchè non sapendo egli esprimere i loro costumi, correrà pericolo di dar loro qualità umane e di far ridere il popolo. « E chi non riderebbe, dice il *Zanotti*, proponendogli-

strare fino a che segno importi d'attenersi nella tragedia alle particolarità de' tempi, de' luoghi e degli usi. Ciò che dissi a tale proposito, si può riferir similmente all'epopeja, e riducesi a questo, che, pur che il poeta non ci presenti nulla che ripugni alle generali notizie ricevute intorno a' luoghi, a' tempi ed ai costumi de' personaggi che egli introduce nella sua favola, parmi che possa del resto spaziare con alquanto di libertà, e, come fanno i pittori in riguardo agli accessorj meno importanti, acceunare solamente e sfumare in lontananza le circostanze locali.

si un Angelo grave e serio, un altro faceto e solazzevole, uno gran parlatore, e un altro taciturno? Io credo che ridesse egli stesso il poeta inglese, allora quando imaginava un Demonio dotto e valente in musica, che cantando rapiva li altri Demonj e riempivali d'una dolce ammirazione. » A ogni modo potrà il poeta scansare una parte di così penosa difficoltà, seguendo la luce che risplende nelle sacre carte, e imitando giudiziosamente i saggi partiti con che l'*Alighieri*, il *Tasso*, il *Varano* e il *Monti* poterono conservar ne' loro versi quel decoro, quella grandezza e quella maestà che alle cose del nostro culto si conven-
gono.

§ 3.º Della *Uguaglianza del costume* (1).

Dicesi *uguale* il costume d' una persona, allorchè per tutto il corso della favola esso corrisponde alla prima idea che il poeta n' ha fatto concepire. E in vero egli pare che, siccome il costume non si contrae se non per un lungo esercizio di molti atti, qualunque ne sia l'impulso, così non possa l'uomo spogliarsene se non per un altro esercizio ancor più lungo d'atti contrarj. Laonde *Aristotile* riprende *Euripide*, il quale, avendo rappresentata *Ifigenia* timorosa della morte, la rende poi valorosa e intrepida quando è condotta a morire. Pure a chi ben riguardi la natura delle cose, si farà manifesto ch'ivi il precetto è male applicato; giacchè ben si può dare il caso che il costume sia d'improvviso alterato o cangiato da qualche cagion grandissima, e massimamente so-

(1) Il *Gravina* meglio forse che ogni altro ha trattato questo capo, e al bisogno noi ci avvantaggeremo delle sue stesse parole.

prannaturale; nè sarà per questo da dire che la uguaglianza del costume ne rimanga offesa, purchè cessata quella cagione, il costume antico rapparisca. Così vediamo spesso nell' *Iliade* che uno essendo prode e valoroso, e ciò per assistenza particolare di qualche Nume, diviene a un tratto e timido e vile se quel Nume da lui si allontani. E però, tornando a dir d'Ifigenia, non è gran fatto s'ella, che per naturalezza del sesso era paurosa e amava la vita mentre sperar la poteva, renduta poi forte dalla necessità (madre sovente delle virtù morali), come anima generosamente educata disprezzasse la morte, e cangiasse l'amor della vita in compiacenza di gloria. Il che alla giornata osserviam pure in persone di nascita e d'animo vile, le quali, condotte alla morte, arditamente l'incontrano, sebbene al primo avviso e intantochè l'idea della necessità non aveva usata la sua forza sugli animi loro, rimanessero costernate. E per lasciare addietro tanti esempj dell'Antichità, voglio che mi basti il produrre la fortezza con la quale *Cicerone* offerse il capo al sicario: quel *Cicerone* tanto affezionato alla vita, che con biasimo della propria fazione volle *Cesare* esserne debitore. Nè meno ingiustamente lo stesso *Aristotile* biasima ancora *Euripide* per aver fatto che Menelao prenda la difesa d'Orestè contra Tindaro, e quindi a Tindaro medesimo lo abbandoni; perocchè, s'egli commise quella slealtà, il fece dopo d'aver considerato il pericolo in che si andava mettendo con proteggere Orestè. Ed è in vero gran maraviglia che a filosofo cortigiano e della corte d'Alessandro, dove *Aristotile* vivea, sembrasse strano che li uomini, anche al bene inclinati, abbandonino per paura l'innocente e l'amico alla prepotenza e alla tirannia, o lascino la difesa del giusto sì tosto che alcun sinistro può loro seguirne.

Li uomini, o buoni o cattivi, non sono nè interamente nè sempre dalla bontà o dalla malvagità occupati. L'animo loro s'aggira per entro il turbine degli affetti e delle varie impressioni, qual nave in tempesta; e li affetti si placano, si eccitano, e si cangiano secondo l'impeto, l'impressione e la varietà degli oggetti che intorno all'animo si volgono. Ond'è che la natura umana si vede vestita di varj e anche di contrarj colori; in modo che talvolta il grande cade in viltà, il crudele si muove a compassione, e il pietoso inchina al rigore; il vecchio in qualche congiuntura opera da giovine, e il giovane da vecchio; i codardi, accesi da passione amorosa, s'armano di valore; e i superbi, per la cagione medesima, si piegano a persone di bassa mano; il probo si lascia pur troppo alcuna volta sedurre alla possanza dell'oro, e talora i tiranni sono condotti dall'ambizione ad atti di laude e di giustizia. Vogliam dunque conchiudere che la regola dell'uguaglianza del costume non sarà violata, ancorchè non sembri esso costante, sempre che il poeta faccia conoscere la causa ch'ebbe forza d'alterarlo. Se piange Achille, se tratta Ercole la conocchia e il fuso, non si spogliano essi del proprio carattere, ma cedono per un momento all'impero delle passioni.

E parimente non si richiede, per osservar l'uguaglianza del costume, che, se tu, p. e., fingi un furbo, debbi volere che ogni cosa in esso sia furbia; e se un avaro, che mostri avarizia in ogni parola che ei dica, e in ogni atto ch'ei faccia; e se un iracondo, ch'egli stia sempre sulle bravure e sull'armi: perchè tali eccessi non rassomigliano il vero, ed essendo inverisimili, non hanno virtù di signoreggiare l'altrui fantasia.

Se poi la volubilità, la leggerezza, i capricci fossero il carattere che il poeta prende a dipinge-

re, è chiaro ch'ei lo dovrà fare costantemente in-
costante, perchè si possa dirlo uguale.

Ma la dottrina de' caratteri non s'impara, se non studiando l'uomo attentamente, e tenendo dietro ai suoi passi più segreti, e investigando le cagioni che lo muovono a operare in una guisa anzi che in un'altra; poichè nè tutte le belle azioni procedono sempre da virtù, nè tutti i vizj e delitti nascono sempre da animo corrotto e malvagio. E l'arte del poeta consiste appunto nel rilevare accortamente sì fatte cagioni, affinchè l'animo dei lettori, sgombrato dal timor d'ingannarsi, possa volgersi con tutto il suo calore ad amare o detestare le persone introdotte nella favola.

§ 4.º Della *Varietà dei costumi*.

È necessario che i personaggi operanti nel poema abbiano differenti costumi, sì perchè li uni diano agli altri rilievo e co' loro contrasti avvivino l'attenzione e la curiosità, e sì perchè ci si veggia fedelmente ritratta la natura, dalle cui mani non esce forse mai un carattere che al tutto si riscontri con un altro. Ma vuolsi che tale varietà sia facile e spontanea, sì che mostri il poeta non di aver lui a bello studio e con puntuale simmetria formati li uni buoni e li altri cattivi, e questi più e quei meno, ma di averli anzi tali pigliati, quali dovette ritrovarli nell'istoria ch'egli ha tolto a narrare.

In tre maniere, dice il *Batteux*, si possono variare i costumi:

1.º Nella medesima specie, e solamente per differenza di gradi. Achille, Ettore, i due Ajaci, Diomede, son tutti valorosi; ma ciascuno in grado differente dall'altro.

2.º Mediante l'aggiunta d'un'altra qualità, che,

senz'essere dominante, alteri la specie. Priamo e Nestore sono saggi e prudenti: ma il primo è timido e debole; l'altro è fermo e risoluto. Valoroso è Achille, e valoroso Ettore: ma questi ha più dell'umano; quegli più del violento.

3.° I costumi differiscono tra loro per la stessa differenza della specie. Ulisse è prode ed accorto; Tersite è codardo e insolente.

§ 5.° Del *Costume dell'eroe principale.*

Finquì basti aver detto in generale de' costumi che voglionsi attribuire a' diversi personaggi introdotti nel poema. Ma, se ben ci ricorda, notammo altrove che sull'esempio de' migliori poeti è da tessere la favola in modo che solo un eroe agli altri tutti soprastia; giacchè per verità se più eroi di merito egualissimo conducessero insieme un'impresa, meno maravigliosa parrebbe la virtù di ciascuno, essendo commune ad altri; e il cuor nostro, forzato a dividere i suoi affetti sopra tante persone, non nè potrebbe amar fortemente nessuna. Or dunque è da vedere qual esser debba questo eroe, cioè qual costume particolare gli si convenga: nè già intendiamo perciò che l'eroe d'ogni poema abbia ad uscire, direm così, dall'istessa forma; chè certo non può confondersi Achille con Ulisse, nè l'uno o l'altro con Enea: ma si ne pare che bene additar si possano alcune doti principali che piace di scorgere nell'eroe, il quale riceverà tuttavia un'impronta distinta e peculiare così dalla mescolanza d'altre qualità immaginate dal poeta o indicate dall'istoria, come dalla natura stessa dell'impresa, e dalla diversità dei tempi, de' luoghi e degli accidenti.

Primieramente richiedesi che l'eroe sia uomo

di una virtù tanto maggiore dell'ordinaria, che debba indurre maraviglia in altrui; e perciocchè non può uno, secondo che pensano i migliori filosofi, possedere una virtù in sommo grado, senza possederle tutte, anche il nostro eroe le dovrà tutte possedere; nè gli mancherà la prudenza, nè la liberalità, nè la mansuetudine, nè la fortezza dell'animo, nè verun'altra di quelle prerogative che virtù si chiamano. Tuttavia non vuolsi dir per questo ch'egli debba essere dotato d'una virtù così perfetta, che mai non possa cadere in qualche errore; ma dovrà cadervi di rado, nè si lascerà mai vincere da cagioni lievi, comuni e ordinarie. Laonde pare che il VOLTARE nell'*Enrichiade* faccia innamorar troppo facilmente il suo Enrico IV, il quale appena vede la bella d'Estree, e n'è subito preso: questo subitaneo innamoramento ha più del comico che dell'eroico. All'incontro si miri con che finezza d'arte seppe Virgilio trarre Enea nella rete amorosa: ei lo ridusse insieme con una Regina, non solamente bellissima, ma ancor la più savia, la più onesta, la più valorosa che al mondo fosse, e da cui ricevuto avea beneficj immensi; e perchè di lei s'accendesse, quasi tutto ciò non bastasse, v'aggiunse anche l'opera e lo studio di molti Iddii. Così Enea cadde in quell'errore, ma vi cadde da eroe (ZANOTTI).

Nè parimente v'ha dubio che deggia l'eroe sentir le passioni che sentono li altri uomini, benchè più facilmente che li altri uomini le vinca; anzi non le vincerebbe, se non le sentisse; nè mostrerebbe gran fortezza, se non sentisse l'orror de' pericoli; nè gran mansuetudine, se non sentisse muoversi a grande ira. Che se comportasi all'eroe che egli cada talvolta in qualche mancamento, molto più concedere gli si dee ch'egli abbia non pur le passioni che hanno li altri, ma ancor que' primi incitamenti che non lascian

luogo nè tempo alla ragione, e però non sono colpevoli, benchè se durassero alquanto di spazio, facilmente diverrebbero. Per la qual cosa non è da permettersi in un eroe che troppo durino; e noi veggiamo che Achille, preso da subita e grande ira, corre colla mano alla spada, facendo segno di voler uccidere Agamennone: di che poi subito si ritrae, ammonito dalla propria virtù, simboleggiata nella Dea Minerva. E similmente veggiamo Enea che in mezzo all'ultimo eccidio della sua patria, scorta Elena, di subito sdegno s'accende, e vuol correre a trafiggerla; ma la Dea, sua genitrice, ne lo trattiene. E che altro volle il poeta figurare in quella Dea, se non se l'innata virtù del suo eroe? Così essendo l'eroe soggetto alle passioni, e sentendone gl'impeti, piacerà il vedere com'egli le vinca; e piaceranno i suoi pericoli, i suoi timori e i suoi travagli, che egli però non avrebbe se non li sentisse (ZANOTTI); e in tal caso noi stupiremmo al più la rarità d'un uomo cosiffatto, ma il cuor nostro non lo amerebbe, e quindi nè soffrirebbe alle sue sciagure, nè palpiterebbe a' suoi rischi, nè gioirebbe a' suoi felici successi.

E giacchè vogliamo che l'eroe s'acquisti la benevolenza degli uomini, adoperando da pertutto virtuosamente, è d'uopo che dovendo egli talvolta usare fierezza e severità di giustizia, si il faccia quanto virtù il richiegga e non più, e mostri alcun dispiacere di dover farlo. Così veggiamo Enea che già disponevasi a perdonar la vita a Turno; e se l'occise, a mal suo grado lo vi strinse la rimembranza di Pallante, alla cui ombra satisfar dovea per debito di religione. Che Achille poi non altro che per virtù fosse fiero contro di Ettore, assai per questo si dimostra che, avendol' morto, ne concedè il corpo al padre, perchè fosse da lui po-

bilmente sepolto; e fecesi egli stesso mallevadore che niun Greco si moverebbe contro a' Trojani per lo spazio di tutti que' giorni che a far l'esequie di Ettore grandi e magnifiche abbisognassero. Tanto valse nel cuor dell'eroe la mansuetudine e la pietà anche in mezzo alla fieraezza.

Alle cose fin quì addotte aggiungeremo ancora che male starebbe un eroe il quale conducesse a fine l'impresa sua più presto per via di pratiche e di maneggi, che per l'incontro de' pericoli; giacchè non v'è niuno che tanto ammiri cotesti maneggiatori, ed a cui tanto piacciono, quanto i forti e valorosi prodighi della propria vita. Di che forse la ragione si è, che di questi, essendo l'animo grande e generoso e aperto, più si fidano li uomini; laddove di quelli sempre temono e sospettano, e li hanno comunemente per simulatori e menzogneri e di pochi spiriti. Senzachè li occulti trattati e le vie coperte non danno spazio a quel tumulto e splendore di vicende onde abbisogna la poesia per far mostra delle sue forze. Conosca dunque l'eroe che noi vogliamo, l'inganni e le insidie della guerra e d'ogni altro maneggio, ma più per guardarsene, come ne ammonisce il *Zanotti*, che per usarle.

Non credo che sia necessario d'avvertire che debba l'eroe non reggersi a modo d'altri, nè dipender d'altrui, ma condurre egli da sè l'azione co' l' senno e co' l' valor suo; perciocchè, essendo mosso e governato da altri, meno perizia e meno virtù mostrerebbe, nè potrebbe l'azione più di lui dirsi, che di quelli che lui governassero. Però bene sta nell'*Iliade* che l'eroe ne sia Achille, il quale, come ne fa certi *Aristotile* (1), non era astretto

(1) *Della Retorica*, lib. 2.^o, dove si parla degli *Entimemi*.

per giuramento veruno, come li altri, d'obedire ad Agamennone; anzi, acceso in ira grandissima contra quel Re, allontanossi sul bel principio dall'esercito, nè più vi tornò se non per compassione che il prese de' Greci, e per soddisfare con la morte di Ettore all'ombra del suo Patroclo: così spese quella grand'ira, reggendosi sempre a posta sua, non d'altro mosso che da virtù. E per questo è da credere altresì che *Virgilio* cominciasse le avventure di Enea da quando egli, morto il padre, si partì di Sicilia; perchè allora solo cominciò l'impresa ad esser tutta d'Enea: laddove per l'addietro non più d'Enea stata era, che d'Anchise, come può vedersi nel terzo libro di quel mirabile poema (ZANOTTI).

Ma oltre le virtù morali si vorrebbe che l'eroe avesse ancora le intellettive, consistenti nella cognizione delle scienze e delle arti nobili; e bene starebbe che avesse pur le doti del corpo. Achille non solamente era forte e valoroso, ma così bello e leggiadro, che, travestito e mescolato fra giovani principesse, fu bisogno che in fine l'accorto Ulisse adoperasse un singolare stratagemma per riconoscerlo. Similmente nell'*Odissea* veggiamo come era Ulisse bel parlatore, e destro della persona, e valente nell'armeggiare; nè questi pregi ad Achille mancavano, il quale sapea di vantaggio sonar la cetera. E ben mostra *Virgilio* che il suo Enea alquanto sapesse nell'arte del designare, là dove e' si ferma con tanto piacere a vagheggiare i rilievi che gli corron subito all'occhio o nel tempio di Cartagine o nell'antro della Sibilla; e dove sottentra all'ufficio di Palinuro, e dove insegna di conoscer le stelle a Pallante, ben fa vedere ch'egli intendea molto avanti delle cose dell'astronomia e della nautica. E quante attrattive a lornassero an-

cora il suo aspetto , ben se lo seppe l' infelice Didone.

Tali sono i principali avvertimenti che si danno dal *Zanotti*, attento osservatore degli Antichi, per formare un eroe compiuto; ma per quanto giovar possa l'averli presenti alla memoria , non intendiamo però che abbiano in guisa veruna a impedire l'ingegno del giovine poeta, il quale, studiandoli uomini e le istorie, troverà modo di rendere interessantissimo il suo eroe anche per altri pregi non meno luminosi. Così nel *Paradiso perduto* Adamo è differente a gran pezza dall'eroe che abbiamo noi di sopra abbozzato; e non pertanto egli piace in quel poema, ed occupa fortemente il nostro animo, e si procaccia tutti i nostri affetti. Che se vuolsi negargli quel titolo d'eroe, si chiami pure in quella vece protagonista, o come che sia in altra maniera: chè i nomi non fanno momento, e già passò stagione di perdersi dietro a tali sottigliezze e sofisticherie. Del resto, lasciando da parte il poema inglese che solo abbiamo citato per cagione d'esempio, è certo che chiunque si metterà per l'orme segnate da' classici poeti (e son quelle da noi indicate), non pure non correrà pericolo di smarrirsi, ma potrà con fidanza camminar poi da sè tant'oltre, che fors'anche gli verrà fatto di scoprir nuove terre e nuovi astri nel mondo poetico, *victorque virum volitare per ora* (*VIRG. Georg.*).

ART. III. — DELLA NARRAZIONE.

Noi dicemmo che l'azione epica è quel fatto che il poeta prende a narrare per un disegno ch'egli si è proposto. Qui dunque ci viene il dover toccare alcun poco di quelli artifizj ch'egli usar dee nel-

la sua narrazione; artifizj tanto più necessarij, quanto che da essi risulta la vera forma dell'epopea. Nè molte cose ci occorrerà di notare; perocchè già molto artificio sarà nella nostra favola, se il poeta, avendo riguardo piuttosto al verisimile in universale, che alla verità de' particolari, avrà ridotti li avvenimenti ond' ella è tessuta, a quel modo che sarebbe stato migliore che fossero successi, e li avrà ordinati a formare un'azione sola e intera con tutte quell'altre condizioni che abbiamo divisate, se in oltre ella sarà sparsa d'opportuni episodi, e se i personaggi operanti avranno costumi varj e buoni alla maniera che s'è per noi dichiarato.

Ma prima di passare ad altre considerazioni, fia bene avvertire che quantunque dicessimo più d'una volta essere concesso al poeta, ed anzi impostogli di mescolare il vero co' l'finto, e d'alterare e mutare li accidenti delle cose, aggiungendo e levando quanto a lui parrà necessario, affinchè riescano più verisimili, più mirabili e più dilettevoli di quel che si trovino nell'istoria scritta o tradizionale ond'è preso il fatto ch'egli narra (siccome fecero *Omero* e *Virgilio* e tutti i sommi i quali andarono dietro non a quello che vero credettero, ma sì a quello che migliore e più eccellente giudicarono pe' loro disegni), tuttavia non dee già sì fatta licenza estendersi tanto oltre, che ardisca il poeta di cangiare totalmente l'ultimo fine delle imprese ch'egli piglia a trattare, o pure alcuni di quelli avvenimenti principali e più noti che già sono dal popolo ricevuti per veri. Simile audacia mostrerebbe colui che Roma vinta e Cartagine vincitrice ne descrivesse, o Annibale superato a campo aperto da Fabio Massimo, non con arte tenuto a bada. Perocchè questo è un torre affatto

alla poesia quell'autorità che dall'istoria le viene, e co' l'favor della quale dee il poeta far ricevere le sue finzioni, ingannando i lettori con la sembianza della verità. Lasci pertanto il nostro Epico il fine e l'origine dell'impresa ed alcune cose più illustri e più conte nella verità loro o nulla o poco alterata, e muti poi, se così gli pare per lo migliore, i mezzi e le circostanze; e, dove confusion non ne segua, sconvolga i tempi e turbi per vaghezza l'ordine dell'altre cose, e si mostri in somma piuttosto artificioso poeta, che verace storico. Così *Omero* comincia le avventure d'*Ulisse* dalla partenza ch'egli fece dall'Isola di Calipso, inducendo poi lui stesso a narrare le precedenti avventure al re Alcino. E pare che per la stessa vaghezza, oltre alla ragione accennata nel paragr. anteced., cominciassero *Virgilio* li errori d'Enea da quando egli si partì di Sicilia: gettato allora da una tempesta su le coste d'Africa, avviene ch'egli trovi ospizio presso quella Regina; essa invitalo a raccontar le sue vicende; e così l'industre poeta fa nascere l'occasione d'informare il lettore di tutto quanto accadde a Enea prima che in Sicilia egli si fosse ridotto. Nè ciò solo fece *Virgilio*: ma, confondendo di lungo spazio l'ordine de' tempi, finse ch'Enea si trovasse con la Regina di Cartagine, per aver pure occasione di mescolare fra la severità dell'altre materie la dolcezza de' ragionamenti d'amore, e per assegnare un'alta ed ereditaria cagione della inimicizia fra Romani e Cartaginesi. Parimente è falso ch'Enea scendesse agl'Inferi, e falso ancora è quello ch'egli dice della Sibilla; ma per mezzo di tali favole egli venne ad accoppiare il maraviglioso co' l' verisimile. Da ultimo, volendo accrescere la gloria del suo eroe, e chiudere con fine più perfetto il poema, travisò

la verità storica, siccome vedesi confrontando il libro primo di *Livio* e altri scrittori; e quindi mutò li avvenimenti e l'ordine de' conflitti, alterò la morte di Turno, tacque quella di Enea, e v' aggiunse la morte d'Amata. Alle quali sue finzioni fu molto favorevole l'antichità de' tempi e la dubiezza delle tradizioni vulgari. Nulladimeno se nella materia che s'è proposto il poeta, alcuni avvenimenti si troveranno i quali sieno così successi, che meglio non sarebbero potuti succedere, ben può sì fatti come sono imitarli senz'alterazione veruna; nè perciò si spoglia della persona di poeta, essendochè non già racconta egli quelle cose come vere, il che si fa dallo storico, ma le imita co' suoi mezzi come verisimili (*Tasso e ZANNOTTI*).

Ora, poichè avrà il poeta così disposta la materia, porrà cura e studio che le diverse parti sieno proporzionate fra loro e co' l tutto, come le membra d'un corpo, e che tenda ciascuna all'ultimo fine; distribuendo la varietà degli oggetti per modo che non abbia a nascerne confusione alcuna, e che la mente e il cuore vi trovino quando un opportuno riposo, e quando un nuovo stimolo alla curiosità, e sempre vaghezza e diletto. Intorno alle quali cose abbastanza si è detto nella Parte I; intantocchè non altro ci rimane forse d'aggiungere, se non che, dovendo essere nella favola alcuni accessori, è da pigliar guardia che non divertiscano troppo l'attenzione dal tutto; imperocchè, per quanto in sè stessi fossero perfetti, sarebbero per questo da biasimare, che nocerebbono all'impressione generale e all'ultimo fine del poeta. Nel che può servirne d'ammaestramento l'esempio di *Prologene*, il quale, nel famoso quadro del *Satiro in riposo*, avendo dipinto una pernice con

tanta diligenza che pareva viva e recava a se li sguardi e l'ammirazione di tutta la Grecia, si risolvette di cancellarla interamente, perchè più ad essa, che alla figura principale, era volta l'attenzione degli spettatori.

I poeti, avendo osservato che, come le strade lunghe ci pajono corte quando spesso fra via troviamo alberghi ove fermarci, così il trovare spesso ove fermarsi ne' poemi li rende men faticosi alla mente e quasi che fa disparire la loro lunghezza, immaginarono di dividere ciascun poema, in diversi Libri o Canti. Ma dove e quante volte s'abbiano a praticar simili divisioni non è possibile a determinare; nè stimo che altra regola si possa darne, fuorchè dee ciascun poema essere scompartito in tanti Canti, quanti sono i luoghi in cui può supporre che la mente abbisogni di riposo; dimodochè la lettura d'un Canto non dovrebbe richiedere più che lo spazio d'una mezz'ora o circa: e in oltre s'avrà riguardo ch' ivi cadano li scompartimenti dove ha termine una parte dell' azione principale, o li attori si tramutano di luogo, o, come che sia, si fa ragione che i grandi fatti e maneggi rimangano sospesi in grazia degli apparecchi necessarij a recarli ad effetto, e dove in somma la costituzione istessa della favola indica una pausa naturale, quasi a quel modo sottosopra che si suol fare nella distribuzione degli atti d'un dramma.

Due sono le forme che può nel poema assumere la narrazione, secondo che torna il meglio. Nell'una apparisce il poeta stesso a narrar le cose intervenute a' suoi personaggi, o da loro operate; nell'altra il poeta si mostra soltanto per citare i loro discorsi, ma sì lo fa come se essi medesimi favellassero; ed è questa una specie di forma drammatica, mercè di cui ne sembra d'ascoltare i per-

sonaggi medesimi, e pressochè li vediamo davanti a' nostr'occhi. D'entrambe le forme si hanno perpetui esempi in *Omero*, in *Virgilio*, nel *Tasso*, nell'*Ariosto*; e, a loro imitazione, noi ci varremo quando dell'una e quando dell'altra, a fine di levar quella noja che sempre viene appresso a un tenore monotono d'esporre le cose. Notisi per altro che dove s'introducono li eroi medesimi a ragionare, bisogna guardarsi di non metter nelle lor bocche i racconti delle proprie vittorie o di qualunque altra azion loro stupenda; perchè, siccome le vittorie e tutte le illustri azioni ricercano d'esser magnificate, così non istà bene che le magnifici in narrandole colui medesimo che le ha operate. Quindi Ulisse ed Enea non raccontano le vittorie loro, ma le sciagure, e più tosto quel che patirono, che quel che fecero. Narrando essi le sciagure, i loro discorsi diventano patetici; se narrassero le vittorie, avrebbero aria di millantatori. Leggendo *Omero* e *Virgilio* abbiamo avvertito ancora che i racconti più rilevanti si sogliono fare dalle persone principali della favola, o almeno alle principali; di che la ragione ci par questa, cioè, che siccome le cose acquistano splendore dalla dignità delle persone che le dicono o ascoltano, così per l'opposito contraggono un certo che di vile e d'indifferente, se fra persone indifferenti e vili son manifestate.

Un altro artificio è nella narrazione, e consiste nel lasciar l'uditore sospeso, procedendo dal confuso al distinto, e dall'universale a' particolari. Sia quì per esempio Erminia (nella *Gerusalemme*), di cui e dei cui amori s'ha nel terzo Canto alcuna ombra di confusa notizia; più distinta cognizione se n'ha nel sesto; e particolarissima se ne riceve per le sue parole medesime nel Canto decimono-
no.

Nè lasciar vogliamo di dire che fra l'arti della narrazione ci ha pur quella d'accennar cose posteriori al fatto che si racconta, per mezzo de' vaticinij e delle visioni o d'altro come che sia. VIRGILIO, soprattutto nel VI dell'*Eneide*, ne offre bellissimi esempj; parecchi se ne trovano pure nell'ARISTO, nel TASSO, nel CAMOENS; e ciò che principalmente si ammira nella *Enrichiade*, appunto è la visione che ha Enrico nel Canto settimo, dove S. Luigi gli apre il palagio del Destino, e gli mostra la sua posterità e i grand'uomini cha produrrà un giorno la Francia.

Ma percicchè deve il poeta nella sua narrazione ammaestrare ancora i lettori, è luogo di dire che cosa insegnar debba loro, e come. E senza cercar più sottili artifizj, io credo (dice il Zanotti), che il poeta insegnerà le virtù tutte abbastanza, solo che egli proponga e metta in un bello e chiaro lume il suo eroe; perchè li uomini, mirando in esso e contemplando la virtù con maraviglia e con piacere, vaghi ne diverranno e cercheran di imitarlo nelle loro azioni quanto potranno. Così si avvezzeranno ad operar virtuosamente, e per quell'uso impareranno d'esser forti e liberali e magnanimi. E questa è la maniera propria d'insegnare del poema epico, senza la quale poco sarebbero da lodarsi le lezioni; perchè la poesia è un arte che mostra un fine, e ne ha un altro; cioè, ammaestra, facendo le viste di non intendere che a dilettare; e così consegue più sicuramente il suo fine, ricevendo li uomini più volentieri quell'istruzione che meno si mostra di voler dar loro (1). È bensì vero che l'*Ariosto* volle cominciare con una lezione

(1) IPPOL. PINDEM., *Discorsi annessi all'Arminio*.

ogni Canto; ma il fece per altre ragioni che diremo al suo luogo.

Un'altra maniera ha tuttavia il poeta d'insegnare, cioè non solo con l'esempio dell'eroe, ma ancora, dove possa farlo, co'l suo; e potrà farlo, se, per tutto dov'egli parla in persona propria, si mostrerà uomo di buon giudizio, amico del vero e del giusto, approvando e lodando le cose oneste, e disapprovando le disoneste. E similmente se tesserà tutto il racconto per modo che il bene vi si mostri sotto un bello e lodevole aspetto, e in contrario il male. E di vero troppo gran vizio sarebbe il fare altrimenti. Laonde, mentre lodatissimi per questo rispetto son *Virgilio* e *Omero*, non pare che egual lode si meriti il *Voltaire*, il quale, volendo pure che il suo eroe di eretico ch'egli è, si faccia in ultimo cattolico, e perciò dee volere ancora che la religion cattolica sia vera e buona e santa, è poi sì poco avveduto, che va per tutto il poema dipingendo i Cattolici come i più scelerati e ribaldi uomini del mondo. Ben altramente adoperò il *Tasso*, il quale, condusse la sua azione per modo, che la religion cattolica e tutte le virtù che ne provengono, fanno negli animi una sacra e profonda impressione, e a sè li invitano con dolce forza e insieme irresistibile. E quello che ne recherebbe maggior meraviglia se non conoscessimo qual uomo egli era il *Voltaire*, si è che tale considerazione fu pur fatta da lui medesimo nel suo *Saggio sopra l'Epopeja*. Non vuolsi adunque che il poeta, mostrando di piegare ora a un sentimento e ora ad un altro, appaja d'animo coperto, e dia sospetto di sè stesso. Ed anche per un'altra ragione egli dovrà dimostrare bontà d'animo, e grande amore della virtù; perchè dovendo sporre l'azion tutta intera, e per conseguente ancor

quella parte che vi hanno li Spiriti e le Intelligenze superiori, bisogna ancora ch'egli finga d'esserne avvisato da qualche Iddio che in lui discenda e interiormente gli parli; senza che non potrebbe egli sapere le tante cose che narra. Quindi è che il poeta suol far precedere al suo racconto l'*invocazione*, di cui parleremo poco appresso. S'egli dunque vuole indurre verisimiglianza nei fatti che rivela, è necessario che mostri d'essere virtuoso e savio e dabbene e degno in somma del commercio di quello Iddio ch'egli invoca, e da cui fa credere d'essere stato esaudito (ZANOTTI). Le quali cose può dirsi che costituiscano il costume del poeta, il quale dee pure averne uno, dacchè in qualche maniera egli stesso compare nel poema.

OMERO, VIRGILIO, e quasi tutti li Epici aprono il poema con la *proposizione* del soggetto che pigliano a trattare. Secondo il BATTEUX, non si potrebbe far di meno di non incominciare in tal guisa un poema: e di necessità egli dovea ciò dire, avendo stabilito che l'unità dell'azione non procede da altro, se non che dalla proposizione di quelle cose che intende il poeta di narrare. Ma noi, siccome non accettammo questa erronea dottrina, così crediamo ancora che la proposizione si possa riporre tra 'l novero di quelle forme arbitrarie le quali, sebbene consacrate dall'autorità e accompagnate alcuna volta da certi vantaggi, non sono però assolutamente necessarie e da dover costringere il poeta a seguirle in ogni occasione. Di fatto il divino *Alighieri* piglia a dirittura a descrivere il suo misterioso viaggio, senza darsi pensiero d'annunziarlo con una proposizione formale. E così pure *Ossian*, in tutti i suoi poemi, entra francamente in materia, senza che mai si trattenga in sui preamboli. Ma sì l'uno e sì l'altro

impiegano a rincontro questo artificio, che il soggetto naturalmente e semplicemente si dichiara e si sviluppa da sè, e con secreta forza si attira l'attenzione del lettore e sveglia la sua curiosità. Chi nondimeno amasse meglio d'aprire il poema con la proposizione, come quella che serve alla chiarezza e determina di necessità l'idea della favola, sì il dovrà fare con brevità e senza pompa affettata e sconvenevole; giacchè, secondo il precetto d'ORAZIO, la proposizione non dee mai salire tant'alto e tante cose promettere, che poi riesca impossibile all'autore d'adempire l'eccitata aspettativa.

*Nec sic incipies (1), ut scriptor cyclicus olim :
 FORTUNAM PRIAMI CANTABO ET NOBILE BELLUM.
 Quid dignum tanto feret hic promissor biatu ?
 Parturient montes; nascetur ridiculus mus.
 Quanto rectius hic, qui nil molitur inepte !
 Dic mihi, Musa, virum, captae post tempora Trojae,
 Qui mores hominum multorum vidit et urbes.
 Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
 Cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat,
 Antiphatem, Scyllamque, et cum Cyclope Charybdim.*
 HOR., Ar. poet. v. 136, ec.

- (1) Non cominciar così, come già fece
 Quel narrator di lunghe storie in versi :
 TUTTI DI PRIAMO I FORTUNATI EVENTI,
 LA NOBIL GUERRA IO CANTERÒ. Qual mai
 A sì larghe promesse opera eguale
 Darà costui ? Partoriranno i monti;
 Vil topo nascerà. Quanto più saggio
 Quei cominciò che nulla ordisce a caso !
 L'eroe che dopo il giorno a Troja estremo
 Molte vide città, genti e costumi,
 Suggestiscimi, o Musa. Ei dalla luce
 Fumo non già, ma quella ben da questo
 Di far nascer disegna, ove poi voglia
 I bei portenti suoi, Cariddi e Scilla,
 Antifate produrre e Polifemo.

Trad. del METAS.

Appresso alla proposizione del soggetto è nato uso tra li Epici d'invocare alcuna Divinità prima di venire ai loro racconti; il che fanno acciocchè, dovendo narrare altissimi fatti, e i pensieri occulti delle persone, e le parole che ne' secreti loro consigli tra lor si dissero, e la parte ch'ebbero nell'azione le potestà soprannaturali, e le loro deliberazioni, mostrino di parlare per un certo divino spirito che interiormente li eccita e muove, e che rivela loro quelle cose che per sè e di naturale scienza saper non potrebbero. Ma nè tal cerimonia è pur necessaria; poichè a far credere che tu sappi tutte quelle cose, non basta il dire che tu se' ispirato da un Nume, non v'essendo alcuno che quello istesso ti creda. E però l'ARIOSTO e OSSIAN e molti fra' Moderni, in luogo d' esporre il cartello di poeta, chè tal può chiamarsi l'*invocazione*, e di far entrare alcuno Iddio mallavadore di quanto dicono, si mostrano veracemente poeti e ispirati, e s'acquistano fede e si conciliano estimazione sol con li effetti maravigliosi de' loro versi. Nondimeno OSSIAN che non conosceva le Muse, in quella vece nel *Fingallo*, per esempio, s'indirizza occasionalmente a Malvina: e il BLAIR vi trova un non so che d'assai più tenero e più interessante che non hanno le solite invocazioni.

Alcuna volta la proposizione e l'invocazione sono insieme congiunte, come veggiamo in OMERO:

Cantami, o Diva, del Pelide Achille
L'ira funesta.

Trad. del MONTI.

Finalmente i più degli Epici non solo usano d'invocar nel principio una Divinità, ma tornano all'invocazione e alle preghiere qualunque volta incontrano di dover narrar cosa di qualche maggior ri-

lievo e di maggiore difficoltà, a fine di raccendere l'attenzione de' lettori. Il quale artificio, adoperato destramente, non so perchè non dovesse anche oggidì riuscire gradevole ed efficace.

Varj poeti avvisarono ancora d' aprirsi la via ai loro racconti con la *dedicazione* del poema a qualche illustre personaggio. Ma simili complimenti fastidiscono sempre i lettori, salvo quello a cui l'opera è dedicata; ritardano inutilmente la favola; e scemano dignità al poeta, mostrandosi più presto lusinghiere de' potenti, che ambizioso de' voti dell'intera nazione, a' quali solo ei debbe aspirare. Nè certo il merito che ebbero e **LUCANO** (1) e l'**AMOSTO** e il **TASSO** delle dediche loro, potrà mai destar vaghezza di seguirne l'esempio.

ART. IV. — DELLO STILE.

Finalmente noi ci troviamo avere a mano a mano così digrossata la nostra materia, che ne apparisce l'intero abbozzo del grande simulacro che abbiám tolto a lavorare; nè altro omai più ne resta se non di dargli quel perfezionamento e quell'ultima politura che, armonizzando le minime parti fra di loro e co' l' tutto, invita i riguardanti e irriga li animi loro di soavissimo diletto. Or questo s'ottiene per mezzo dello *stile*, di cui tanto maravigliosa è la virtù, che si veggono di molti poemi, i quali, benchè non abbiano la favola così bene ordinata come si converrebbe, nondi-

(1) I versi diretti da **LUCANO**, nella *Farsaglia*, a **NERONE**, sono anzi una invocazione, che una dedicazione; ma in quanto al proposito nostro ciò torna il medesimo; se non che la bassezza dell'adulare vi è più manifesta.

meno piacciono grandemente per la magia dello stile con che sono scritti; laddove n'ha parecchi, ne'quali ottima è la materia, e con grande accorgimento è condotto il disegno, e si trovano bellissime invenzioni; e pur da pochi son mentovati, e letti da pochissimi, per ciò solo che il loro stile è debole, senza nervi, senza fuoco, sconveniente, inelegante, scorretto. Quali saranno adunque le regole che dovremo osservare per formarci uno stile eccellente ed eguale alla dignità richiesta dall'epopeja? Io per me convengo nella sentenza del *Zanotti*, il quale dice non potersi dar regola migliore, che quella di legger sovente le scritture che più si stimano perfette, notando in esse quelle forme che maggiormente piacciono, e cercando, quanto si può, la cagione per cui piacciono; poichè se ci avvezzeremo a questo studio, e avremo l'ingegno naturalmente ben disposto, facilmente ci s'imprimeranno nell'animo quelle bellezze medesime o altre simili, e senza accorgercene acquisteremo nello scrivere nobiltà, chiarezza, splendore, e tutte quelle grazie e attrattive che rendono sì potente la virtù dello stile. Così vedesi che l'*Ariosto* studiò in *Dante*, nel *Boccaccio* e nel *Petrarca*; ma, come dice il *Monti* (1), «radolcendo il fiero stile del primo con la mollezza e la grazia degli altri due, ne formò un solo che è tutto suo: a guisa di buon pittore, che, mescolando in uno tre diversi colori, ne trae un quarto che non è più nessuno di quelli, ma è color perfetto e sincero, perchè sinceri e perfetti li elementi che lo compongono. Nè diversa fu l'arte del gran *Torquato*, il quale, pigliando da tutti la par-

(1) Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca, T. 1, f. 251.

te più nobile del parlare, giunse a crearsene un altro, che, separato da ogni bassezza, è sempre decoroso, sempre sublime, si può dir tutto suo, o certamente più suo che d'altrui ». Tuttavia per dir pur qualche cosa d'una materia di tanto rilievo, oltre alle generalità toccate nella Parte I, verremo qui proponendo circa lo stil proprio dell'epopeja alcuni avvertimenti, leggieri bensì e pochi, ma non affatto inutili a indirizzare i primi passi del giovine studioso.

Lo stile nasce dalla qualità de' concetti, dalle parole con le quali i concetti si esprimono, e dalla collocazione di esse parole che ne sono le immagini. Ora, potendo i concetti e le parole e la collocazion loro variare in maniere infinite, è chiaro che infiniti possono ancora essere li stili. Nondimeno i maestri sogliono ridurli a tre forme principali, e sono: la *magnifica*, che anche grave e grande e splendida e sublime si può nominare; la *mediocre*; e l'*umile*: ciascuna delle quali ha prossimo lo stil vizioso, in cui facilmente incorre chi ben non discerne. Dovendosi adunque nel poema eroico trattar cose grandi e illustri, si vede subito che lo stile magnifico è quello che se gli conviene come suo proprio; giacchè prima legge dello stile è questa, che esso tenga l'abito dal soggetto, e si adatti alla materia e le si faccia per così dir simile: e siccome da vantaggio ogni parte del poema dee cooperare al fine cui mira il tutto, così lo stile, che indubitabilmente è parte essenziale di esso, dee servire al fine medesimo; il quale, per le cose già dette più volte, è d'eccitare la meraviglia e d'accendere li uomini ad alti e generosi sentimenti. Mentre però diciamo che proprio del poema eroico è lo stil magnifico, non intendiamo per questo che non vi si possano mai usare anche li

altri; anzi, dovendo il poema descrivere infinita varietà di cose, come guerre, paci, burrasche, avvenimenti e terribili e lieti, ire, odj, amicizie, amori, giuochi, feste, cacce, conviti, e in mezzo alle illustri azioni ed agli eroi far sovente trascorrere lo spirito e il genio delle persone umili e mediocri, non è dubbio che anche il suo stile dovrà variare e non sempre salire alla medesima altezza, ma ben anche piegarsi talvolta al mediocre o lirico che dire il vogliamo co' retori, od accostarsi all'umile, secondo le occorrenze e le materie. Non dimeno, siccome la determinazione della cosa si fa sempre da quella parte che signoreggia, e innanzi a tutto si ha sempre riguardo a quello, che viene a essere intenzione principale, così nel poema eroico, fondato su la grandezza e lo splendore de' fatti, lo stile che dee prevalere, e che perciò diciamo suo proprio, non può essere che il magnifico.

Lo stile magnifico proprio dell'epopeja, dice il *Tasso*, è quasi in mezzo fra la semplice gravità del tragico e la fiorita vaghezza del lirico, ed avanza l'una e l'altra nello splendore d'una maravigliosa maestà. Tuttavia, egli prosiegue, non è disconvenevole al poeta epico, che, uscendo da' termini di quella sua illustre magnificenza, pieghi lo stile verso la semplicità del tragico, qualunque volta ha per le mani materie patetiche o morali; e si avvicini alla vaghezza lirica allorchè parla in persona propria o tratta materie oziose: ma sempre dee stare avvertito che non abbandoni affatto la grandezza e magnificenza sua propria, nè che improvviso muti lo stile, non mutandosi le materie, che sarebbe imperfezione grandissima.

Del resto se la magnificenza dello stile nasce principalmente dalla magnificenza stessa de' con-

cetti, come quando si parla d' Iddio, de' fenomeni della natura, d' imprese illustri e di cose simili, è certo che l' arte d' esprimerli è quella che dà loro grandissimo rilievo; anzi un concetto magnifico diventerà vile o ridicolo ogni volta che sarà significato con modi e termini disadatti. Ond' è che per corrispondere alla magnificenza de' concetti gioverà talvolta usar quelle figure di sentenze le quali o fanno parer grandi le cose con le circostanze, come l' amplificazione o le iperboli che alzano la cosa sopra il vero; o la reticenza, che, accennando la cosa e poi tacendola, maggiore la lascia nell' imaginazione; o la prosopopeja che con la finzione di persone d' autorità e riverenza dà autorità e riverenza alla cosa; o le ardite metafore e altre simili figure che non cadono così di leggieri nelle menti degli uomini ordinarj, e che sono atte a indurvi la maraviglia. Così pure lo stile acquisterà magnificenza dalle parole, se queste non avranno niente del plebeo, e saranno non comuni, ma dall' uso popolare lontane, o tratte dall' antichità e già per lungo tempo dismesse, le quali adoperate opportunamente e con giudizio danno gravità al discorso, e lo rendono in certo modo venerabile. Dovrà ancora il magnifico dicitore aver riguardo all' evidenza, la quale con le parole così dipinge li oggetti, che pare altrui di vederli: e questa virtù nasce in primo luogo da un' accurata diligenza di descrivere minutamente le cose; virtù meglio che da ogni altro Italiano, posseduta da *Dante*. Nasce altresì allora quando, introdotto alcuno a parlare, gli si fanno fare que' gesti ed atti che sono suoi proprj, come per esempio:

Guardommi un poco, e poi quasi sdegnoso
Mi dimandò, ec.

DANTE *Inf. C. X.*

La qual diligente narrazione è necessaria nelle parti patetiche, perchè è principalissimo strumento di muovere l'affetto, come si vede in tutto il ragionamento del conte Ugolino nel XXXIII dell'Inferno. Evidente ancora sarà il discorso, se, descrivendosi alcuno effetto, si descrivano per quelle circostanze che l'accompagnano; come quando il poeta, descrivendo il corso della nave, dice che l'onda rotta le mormora intorno. Producono pure evidenza ed energia que' traslati che mettono la cosa in atto, massime quando all'inanimato s'attribuisce ciò che è proprio dell'animato: per esempio,

Come d'autunno si levan le foglie

L'una appresso dell'altra, infin che 'l ramo

Rende alla terra tutte le sue spoglie.

DANTE, Inf. C. III.

Ma siccome ogni forma di stile ha prossimo il vizioso, così per non incorrere nel vizio del tumido dovrà il poeta eroico schivare i soverchi ornamenti, come quelli che offuscano la propria e natural bellezza de' concetti, e manifestano troppo apertamente l'affettazione dell'arte. Schivi ancora certe minute diligenze, come di fare che membro a membro corrisponda, verbo a verbo, nome a nome, e non solo in quanto al numero, ma in quanto al senso. E schivi le antitesi, le quali, facendo conoscere d'essere ricercate, sono proprie della mediocrità, e siccome assai diletmano li amatori degli scambietti e de' giuochi di parole, così nulla muovono il cuore di nessuno. In oltre si vuole che l'Epico osservi da per tutto la dignità e il decoro, eziandio là dove la materia si abbassi fino alla viltà; perchè non solo dovrà fermarsi in essa il meno che può, ma trattarla per modo che non paja basso e vile ancora

egli, imitando i bei parlatori i quali, ricordar volendo le cose abiette, le nominano nobilmente e ne parlano con un certo decoro. Così *Virgilio*, tuttochè la materia lo chiami talvolta alla bassezza, sostiene però sempre la gravità, e fa, p. e., parlare *Palinuro* senza discendere alle vili espressioni di un marinajo.

Da ultimo la collocazione delle parole, che è parte anch'essa dello stile, avrà del magnifico se convenientemente saranno lunghi i periodi, e lunghi i membri de' quali il periodo è composto. E per questo il *verso sciolto* e l'*ottava rima* sono più capaci di magnificenza, che non è qualunque altra maniera di metro. S'accresce la gravità del dire con una certa asprezza, la qual nasce da concorso di vocali, da rompimenti di versi, da pienezza di consonanti nelle rime, dal far più sonoro il verso nel fine o per vigore d'accenti o per frequenza e robustezza di consonanti. E medesimamente s'accresce talvolta per la frequenza delle copule, le quali come nervi vengono a corroborare le sentenze, e col trasportare, benchè di rado, i verbi e l'altre parti dell'orazione contra l'uso commune.

Queste cose ho dette succintamente intorno allo stile dell'epopeja, e molte in tutto ne taccio, sì per dover servire alla brevità, e sì perchè assai più che tutte le regole valgono in ciò l'uso e la pratica; il qual uso (mi si permetta il ridirlo) si fa leggendo spesso i libri migliori e ragionandovi sopra, massime con la scorta d'uomini d'esquisito giudicio e versati in simili studj. Chi però bramasse d'averne più minute notizie, le troverà particolarmente ne' Discorsi del *Tasso*, nella Poetica del *Zanotti*, e nelle opere del *Monti* e del *Perticari*.

sulla lingua italiana (1), all'autorità ed alle parole de' quali s'appoggia tutto il presente articolo.

CAP. II. — DEL POEMA ROMANZESCO.

Si chiamano *romanzeschi* que' poemi i cui soggetti sono tratti da' libri favolosi della Cavalleria, i quali dicevansi *romanzi* per essere scritti in lingua *romanza*, che era una corruzione dell'idioma romano. I tempi della Cavalleria si possono in un certo modo paragonare a' tempi eroici dell'Antichità: li uni e li altri, sì come ci vengono rappresentati, non esistettero se non che nella immaginazione de' poeti, i quali attribuirono ad essi tutto ciò che secondo la opinion loro poteva essere al mondo di più perfetto e di più maraviglioso. Ambedue queste epoche mancano quasi al tutto dell'autorità dell'istoria, ma ricevono in quella vece l'autorità della credenza popolare; ambedue posseggono una mitologia loro propria da produrre fortissimi effetti nelle mobili menti degli uomini. Finalmente così i poemi fondati sulle favole della Cavalleria, come quelli fondati sulle favole de' secoli eroici dell'Antichità o sopra la verità storica, imitano le medesime azioni, cioè le grandi e illustri, e le imitano co' medesimi strumenti e al medesimo fine. Laonde apparisce non v'essere in quanto all'essenza, alcun divario specifico tra il poema romanzesco e l'eroico; e quindi non dubitiamo che le leggi di questo non possano e non debbano a quello essere comuni. Nondimeno anche i più celebri romanzieri si sono talmente partiti dalle vestigie degli altri Epici e dalle regole

(1) *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca, Vol. I, Par. I.*

de' maestri, che i loro poemi vengono a formare una specie a parte ignota agli Antichi. Noi quindi crediamo non esser fuor di proposito il far brevemente conoscere l'origine e i progressi di questa foggia di poetare, affinchè si veda come l'uso e il favore delle genti hanno potuto distogliere anche i più svegliati ingegni dalla via che mena al sommo della perfezione.

Verso la metà del secolo XIV, o in quel torno, alcuni poeti italiani, più spinti dal bisogno, che dall'amor della gloria, si diedero a narrare in ottava rima i fatti de' Paladini di Francia, contenuti nel favoloso libro di Turpino arcivescovo di Reims, e degli eroi della tavola rotonda d'Arturo re d'Inghilterra, come si vede nel *Buovo d'Antona*, nella *Spagna* e nella *Regina Ancroja*. Questi poeti, al pari che i Trovatori provenzali del secolo XII, andavano recitando i loro poemi di castello in castello e di città in città; e siccome e' non potevano recitare se non che un Canto alla volta per non istancare chi veniva ad ascoltarli, così nacque l'uso appresso loro di mettersi in comunicazione con li uditori al principio e alla fine di ogni Canto, a fine di annunziare ciò che sarebbero per dire, o di ridurre all'altrui memoria ciò che in altra occasione aveano detto. In oltre, non avendo essi in mira che d'aggradiarsi la moltitudine e d'allettare la sua curiosità, veniano mescolando a' loro racconti le sacre preghiere e i passi della Scrittura, studiavano di percuotere l'immaginativa coll'esagerazione, e co' l'maraviglioso, e, rompendo a ogni poco il filo della narrazione si gettavano a parlar d'altre imprese ed avventure, e frammettevano senz'arte veruna diverse azioni, acciocchè non venisse loro a mancar la materia con che trattenere per più giorni successivi l'udi-

torio, avido d'udir l'esito di tanti incominciati racconti, e dalla cui mercede, il meglio che potevano, procacciavano lor vita. Di qui venne la prima forma del poema romanzesco, e ciò ch'era nato dalla necessità, diventò ben presto una regola dell'arte.

Ma questa maniera di poemi, o meglio diremo questi ammassi informi di strane avventure e inverisimili, e nè tampoco abbelliti da qualche vaghezza di locuzione, non potevano satisfacer li uomini d'un secolo più colto, come fu quello di Lorenzo il Magnifico. Per altro le materie in essi recate piacevano ancora assaissimo, e pareva che solo mancasse una mano abile a ben trattarle. Ond'è che *Luigi Pulci*, poeta di molta stima, a inchiesta dello stesso Lorenzo compose il *Morgante*. Ma sia eh'egli approvasse li usi introdotti dagli autori del *Buovo d'Antona*, della *Spagna*, della *Regina Ancoja* e d'altri tali, sia che abbia voluto ridurre in beffa quella loro strana poetica non meno che tutte le invenzioni romanzesche, ei vi si attenne puntualmente, e i suoi uditori ne furono contentissimi, poichè tanto essi, quanto il poeta medesimo niente più cercavano che divertirsi.

Da ivi a qualche tempo un altro poeta, conosciuto sotto il nome di *Francesco Cieco* da Ferrara, si propose di sollazzare con altre follie i Gonzaghi signori di Mantova; e scrisse il *Mambriano*, cavato pure da' vecchi romanzi sopra Carlomagno. Al pari del *Pulci* si volle assuggettare anch'egli alle forme che avea trovato stabilite, e che vedea commodissime; se non che in luogo delle invocazioni religiose, delle preghiere e dei testi della Bibbia, imaginò il primo d'aprire tutti i suoi Canti con una invocazione poetica, o sì vero con una digressione relativa alla sua favola,

o alle sue circostanze proprie, o a quelle de' suoi tempi. Il qual miglioramento è tanto più da pregiare, quanto che ne derivarono poi quelli stupendi proemj che da tutti si ammirano nel *Furioso*.

Dopo il *Mambriano* uscì l'*Orlando innamorato* del conte *Bojardo*. Questo poema comechè non terminato per colpa d'essere innanzi morto l'autore, vinse d'assai il *Morgante* e il *Mambriano* per la varietà e la novità delle avventure, per la forza del colorito, e per l'arte di muovere li affetti e di accendere li uomini a' veri sentimenti cavallereschi. Tuttavolta ci si vede chiaramente che il poeta cammina per l'orme de'suoi predecessori, giacchè non meno di essi accumula le azioni, mille volte interrompe i racconti, a ogni tratto allega l'autorità di *Turpino*, si compiace negli eccessi di bravura e in ogni sorta d'esagerazione, e principia e termina i suoi Canti rivolgendo la parola agli uditori, da' quali s'imagina d'essere circondato.

Finalmente l'*Ariosto* vedendo che l'epopeja romanzesca godea tutto il favore del suo secolo, e pur s'accorgendo quanto ella fosse ancor priva di quello splendore ond'egli sentia di poterla vestire, avvisò, per non introdurre novità nessuna, di recare a termine il poema del *Bojardo*. Il qual disegno egli compì maravigliosamente tessendo la favola dell'*Orlando furioso*, senza punto deviare delle forme già ricevute, valendosi di tutte le invenzioni sparse negli antichi romanzi, e a bello studio incorrendo in molti di que'difetti che i romanzieri aver sogliono, non solo per compiacere al gusto de'suoi tempi, ma forse ancora per dimostrare al mondo come il genio sa trionfar della materia e del difetto degli strumenti, tantochè ogni cosa acquista da lui nobiltà, valore e bellez-

za, e per infino gli stessi vizj ed errori, mercè del suo prestigio, s'ammantano di tal grazia, che, già in prima d'offendere ottengono il perdono.

Ora veggendosi che il *Furioso* piace a tutti, da tutti è lodato, vive e ringiovanisce continuamente nella sua fama, pensarono alcuni che tale incanto fosse prodotto dalla moltitudine delle azioni, dall'interrompimento de' racconti, e da quelle altre consuetudini comuni a tutti i romanzatori che a lui precedettero. Il che se fosse vero, ancora essi avrebbero dovuto sortire i medesimi effetti; ma, poichè ciò non avvenne, vuol ricercarsi altrove che in quelle forme la cagione dell'universale entusiasmo eccitato dal *Furioso*. E noi la troveremo nell'arte sua perfetta d'imitare la bella natura, nel felice innesto del finto sul vero, nel talento di colpire il lato più importante de' particolari, nella convenevolezza delle usanze, ne' costumi opportunamente attribuiti a' suoi personaggi, nella immensa varietà delle avventure da lui descritte, nel segreto ch'egli ha di muovere a sua posta ogni affetto, di sublimar li animi, e di trasportare le fantasie in un mondo ideale e sì pieno d'allettamenti e di piacevoli fantasmi, che scordiamci di quello in cui viviamo, e per fine nella virtù del suo stile che dà vita, colore, vaghezza e verità a tutti li oggetti che egli reca nel suo poema. Da queste doti fra loro congiunte risulta il prestigio del poema dell'*Ariosto*; ma per riguardo al sistema organico da lui tenuto, se, lontani da ogni parzialità, vorremo considerarne li effetti, dovrem confessare che il tutto, eziandio con tanti e tali pregi, ne riporta gravissimo danno, e che la mente del lettore ne viene oltremodo stancata e confusa. Ma di ciò si disse abbastanza nella Parte I, pag. 73 e seg.

Laonde ne pare di poter con ragione conchiudere che all'*Ariosto*, principe de' romanzieri, dobbiamo cercar d'assomigliarci in tutte le virtù pur ora accennate, le quali sono accidentali al poema romanzesco, potendo essere ricevute in ogni altra forma di poema; ma che rispetto all'intima tessitura della favola non metterà piede in fallo certamente chi terrà dietro all'orme di *Omero*, di *Virgilio* e del *Tasso*, come quelli che per unanime giudizio delle nazioni e de' secoli hanno raggiunta in tal parte l'ultima perfezione. Chi vuole avere i vizj dell'*Ariosto*, è necessario, perchè il popolo glieli comporti, ch'egli abbia ancora tutte le sue virtù: ma dove sarà l'ardito che tanto s'arroghi? E se pur questo ingegno straordinario si ritrovasse, perchè non dovrà egli più presto studiare di vincer l'*Ariosto* medesimo, con astenersi dai difetti che la sana Critica in esso riprende? « L'epopeja, dice il *Sismondi*, è la più vasta di tutte le creazioni armoniche: ella presenta l'estensione che dar si possa maggiore alle leggi simmetriche, le quali, ordinando tutte le parti ad un solo fine, fanno sentire in ciascuna il piacere della totalità e della perfezione, e, mentre in mezzo alla varietà degli oggetti conservano sempre l'unità del bel-l'insieme, iniziano per così dir l'uomo ne' secreti della creazione, manifestando quella mente unica che regola le azioni più diverse tra loro, e l'interessi più opposti. Questa unità nella immensità è l'essenza del poema epico; ella sola eccita l'ammirazione; senza di essa null'altro si ha più fuorchè un romanzo in versi, cui la verità de' particolari, la fertilità della fantasia, la vivezza del colorito possono rendere attrattivo e dilettevole, ma

che non offre alcuna idea sublime della forza creatrice (1). »

CAP. III. — DEL POEMA DI DANTE.

Dante Alighieri, padre della poesia italiana, prese a narrare con altissimo carme un suo fantastico viaggio pe' l' mondo invisibile, cioè pe' tre regni della morte, l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso. E siccome, non avuto riguardo alla forma, egli distingueva tutte le composizioni poetiche in tre sole specie, — tragedia, comedia ed elegia —, riponendo sotto la prima specie que' poemi scritti in grave stile, come l'*Eneide* di VIRGILIO, i mediocri sotto la seconda, e li umili sotto la terza (2), così pare che per modestia egli abbia voluto nominar comedia quel suo divino lavoro. A ogni modo, lasciando noi da parte le dispute e le contese onde fu cagione sì fatto titolo, siamo di sentimento che assai bene ei gli si convenga, e perchè molto più del drammatico vi si contiene che del narrativo, e perchè vi si espone veramente la comedia de' mortali d'ogni stato e d'ogni condizione, rilevando e dipingendo le loro passioni e i loro vizj e umori. Ma comunque si sia, ciò che importa a noi d'osservare si è che questo poema così pe' l' soggetto, come per la maniera ond' è trattato, s' allontana da qualunque altro innanzi ad esso fosse stato composto, e porta impressi i più luminosi caratteri della singolarità. Di fatti in tutti i poemi epici si cantano battaglie, assedj, conquiste ed altre eccelse imprese operate da eroi per

(1) *De la Littérature du Midi de l'Europe*, Tom. II, p. 154 e 155.

(2) DANTE, *Della vulgare eloquenza*, Lib. II, cap. 4.

lo più chimerici od oltre la verità storica magnificati dal poeta: all'incontro l'*Alighieri*, vivendo in tempi di rabbiose fazioni e di civili discordie, di grandi vizj e di cieche superstizioni, e veggendolo che tutti li spiriti, agitati dalla vita presente, si spingeano con terrore verso la vita futura, seco imaginò di valersi di tale disposizione degli uomini per trarli ad utile ravvedimento. Egli tolse pertanto a dipingere quella vita a venire così temuta; e, sicuro di muovere e signoreggiar li animi de' suoi lettori per mezzo di quadri i cui originali erano impressi nella imaginazione di tutti, volle colpirli da prima con forme variate e terribili d'eterni e disperati supplizj, poscia con tormenti non meno dolorosi, ma pure alquanto mitigati dalla speranza di venire,

Quando che sia, alle beate genti;
da ultimo co' l' presentar loro come i buoni sono
assunti a godere

Quello infinito ed ineffabil Bene
Che lassù è.

L'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso si offerse alla sua fantasia come tre grandi teatri dov'egli poteva in certo modo esporre e personificare tutti i dommi, tutti i vizj e tutte le virtù; e, quasi interprete della divina giustizia, mostrò com'erano puniti li uni e premiate l'altre, collocando le persone più note del suo secolo in qual de' tre regni a lui pareva che l'anime loro avessero meritato di vivere la seconda vita, e facendo operare a suo senno tutti li enti soprannaturali e tutti li oggetti della natura (1).

Tale è il disegno della *Divina Comedia*: ma ciò che rende ancor più manifesta la sua differenza

(1) GINGUENE, *Hist, liter. d'Italie*, T. II.

dagli altri poemi allor conosciuti, si è che in essa il poeta medesimo apparisce come attore, e sarei per dire come eroe principale; giacchè solo per occasione di lui i trapassati raccontano i loro casi più notabili ed aprono i secreti del loro cuore, o entrano a dichiarare le più recondite dottrine.

Nondimeno le leggi essenziali dell'arte, quelle le quali non sono proprie così dell'epopeja, che non sieno egualmente richieste a qualunque altro regolato poema, si trovano quivi per appunto osservate; intantochè di leggieri vi possiamo riconoscere unità di disegno e unità d'andamento, proporzione e convenienza delle parti fra esse e co' tutto, bontà di costumi (siccome dicono i Retori), e stile accomodato alle cose e alle passioni.

Onde vogliamo inferire, che, qualunque sorta di poema si ordisca, sia bene aver notizia degli avvertimenti che si danno intorno al poema eroico; imperciocchè sono essi diretti non tanto a fare che sia eroico un poema, il che non sempre si vuole, quanto a fare che sia bello, ornato e da rapir li animi, il che dee sempre volersi. Questi avvertimenti avea *Dante* appresi da *Virgilio*, com'egli medesimo confessa; e ingegnosamente se ne giovò, non ostante che andasse per un sentiero diversissimo da quello del suo maestro. Il qual fatto ne mostra eziandio come il genio si dà a conoscere per libero, indipendente e creatore, nel tempo istesso che s'avvantaggia dell'esempio e dell'opere altrui.

Non è qui luogo da notare i difetti che non potè schifare nè pur quel sovrano ingegno, tanto più che sono essi di qualità da non abbagliare ai di nostri l'intelletto di niuno; ma se con profondo studio mediteremo quelle parti ov'egli è soprecellente, impareremo a rendere il nostro stile ro-

busto, evidente, dipintivo, a muovere le più forti passioni, e a trasfondere nell'animo altrui ogni maniera di sentimenti grandi, generosi, ardenti, e degni in somma dell'uomo italiano.

CAP. IV. — DELL'EPOPEJA EROICOMICA.

L'epopeja *eroicomica*, detta anche *giocosa*, non è che una sorta di produzione subalterna, una semplice parodia del poema eroico, dove si volgono in deriso o i grandi subietti da esso trattati, o la pompa e la magnificenza con cui esso li tratta. Nel primo caso tutta l'arte consiste nel dare un'aria di balordo e di meschino alle alte imprese e a' personaggi che le hanno condotte; nell'altro non si fa che attribuir grande importanza a cose e fatti di nessun momento, e a persone oscure, o ignoranti, o ridicole, innalzandole al tono e alla dignità dell'epopeja eroica.

Questa maniera di poemi fu molto coltivata dai Greci; e però non è maraviglia che ancora l'Italiani se ne sieno mostrati vaghissimi, come quelli che tanto a' Greci si rassomigliano pe' l' gusto in materia di belle arti. Il più celebre de' poemi eroicomici greci è il *Margite* d'OMERO. Così chiamavasi uno scimunito di que'tempi, a paragone del quale il nostro Bertoldino sarebbe uomo di gran testa: grazie alle sue inaudite sciempiaggini, egli potette ritrovare per sè quella sì chiara tromba che sonò le geste d'Achille, e che fu tanto invidiata da Alessandro! In questo poema e negli altri sì fatti nasce il ridicolo dalle azioni medesime e dalla persona cui vengono appropriate: laonde il solo artificio che vi si richiede è di rappresentare al vivo simili azioni e caricarle di particolarità, le quali, senza distruggere la verisimiglianza poetica sieno le più atte a muovere il riso.

La seconda specie d'epopeja giocosa che troviamo fra' Greci è quella dove in luogo d' uomini si veggono operare animali irragionevoli. Tale è la *Butraomiomachia* d'OMERO: che vale a dire il *Combattimento de' topi e delle rane*. Il qual poema incontrò sì vivi e sì generali applausi, che i più belli ingegni fecero a gara d' imitarlo. Il ridicolo di cosiffatti componimenti deriva dal vedere attribuiti a' bruti li umani costumi ed affetti. Noi possiamo riguardarli come una favola esopiana ampliata e sviluppata, ovvero come un apologo prolungato. Li *Animali parlanti* del CASTI sono il più lungo poema di cotai genere che siasi finora composto, e senza dubbio il migliore di tutti (1), ancorchè guasto da molti e abituali difetti.

I Greci, mescolando nella medesima favola li agenti ragionevoli con l'irragionevoli, produssero una terza specie di poema giocoso. A questa classe pertengono i *Versi arimaspij* d'ARISTEO proconnesio, il cui soggetto era la guerra degli Arimaspi co' Grifoni custodi delle miniere dell' oro. È noto che fra i Greci correva questa sola, che oltre il Borea o nelle più lontane regioni settentrionali abitavano certi popoli, chiamati perciò iperborei, i quali godeano d' una primavera e d' una felicità perpetua, e campavano più e più secoli. Alcuni erano senza capo, e chiamavansi *Acēsali*; altri aveano testa e orecchie di cane, ed erano detti *Cinocēsali*; altri finalmente aveano solo un occhio nel mezzo della fronte, e si nominavano *Arimaspi*. In que' beati paesi si trovavano pur delle montagne, le cui viscere erano piene d' oro; ma certi grifoni vegliavano continuamente a guardia di esse, talchè niuno si assicurava d' appressarvisi. Su

(1) GINGURNE, *Opera citata*, T. V.

questa favola imaginò dunque ARISTEO una guerra tra i Grifoni che custodivano l'oro, e li Arimaspi che volevano impadronirsene. Ora un'impresa maneggiata da simili guerrieri dovea riuscire al certo ridevolissima per la sua singolarità; ma un poema così tessuto doveva a un tempo essere ancora satirico: ed è questo un carattere proprio di quasi tutte l'epopeje giocose.

In fine i Greci ebbero una quarta specie di poema eroicomico, dove introducevano od uomini soltanto, od uomini e Dei, mescolando il serio col faceto, e volgendo ogni cosa in ischerzo per giovare copertamente e da lontano, e dilettere co' l'riso. Egli è verisimile che la *Gigantomachia* di EGEMONE fosse di tal genere; poichè si sa che mentre l'autore ne facea la recita davanti a' Greci per ciò radunati, e' ridevano sì gustosamente che, non ostante la funesta notizia recata in quel mezzo dell'intera sconfitta d'una loro armata nelle acque di Sicilia, continuarono a ridere, e non voleano che s'interrompesse la lettura del poema; se non che *Egemone*, più saggio di loro, cessò di recitare, stimolandoli a provvedere immediatamente agl'interessi della patria (QUADRIO).

Egli pare che anche i Latini dessero opera all'epopeja giocosa; ma lo stesso *Quadrio*, indagatore diligentissimo di così fatte notizie, non parla se non che d'un poema su la *Legge lapulla convivale*, e, facendo ad apporsi, non solo egli pensa che fosse in esso un non so che di simigliante e analogo alla *Tavola rotonda*, ma quasi è per dire che indi sia venuto il primo tipo di questo e d'altri romanzi di tal guisa.

Di tutte le specie di poema giocoso tentate dai Greci hanno gran copia l'Italiani; ma la *Secchia rapita* del TASSONI e lo *Schernò degli Dei* del BRAC-

GIOLINI sono ancora oggidì reputati i meno imperfetti. Si disputò gran tempo e con grande animosità per decidere a qual di questi due poeti ascrivere si dovesse l'invenzione dell'epopeja eroicomica. Dispute veramente oziose e da farne le maraviglie; poichè non solo i Greci, siccome abbian veduto, aveano già preoccupato da tanti secoli questo campo, ma, lasciando da canto la *Gigantèa*, la *Nanèa*, la *Guerra de' Mostri*, ed altri componimenti minori, nel *Morgante* del PULCI, nell'*Orlando innamorato* del BERNI, e diremo ancora in varie parti del *Furioso*, si trovava tutto quanto costituisce un tal genere di poetare.

Anche li stranieri si sono provati nell'epopeja giocosa; e tanto il *Lutrin* del BOILEAU, quanto il *Riccio rapito* del POPE, e aggiugner vi potremmo il *Don Chisciotte* del CERVANTES, comechè scritto in prosa, sono a ragione esaltati da chiunque s'intende delle grazie, dell'urbanità, della piacevolezza e del brio che si ricercano in questa maniera di composizioni.

Da quanto dicemmo di sopra si può ritrarre che annoverar si debbono fra' poemi giocosi non pur quelli dove la parodia colpisce in genere l'epopeja eroica, ma quelli eziandio che trasformano un poema particolare e lo riducono in beffa, come l'*Eneide* di VIRGILIO travestita dal LALLI.

Le più delle regole che si danno al poema eroico, son trasferite dalla ragione anche all'epopeja giocosa. Non è necessario di star così sull'appunto di esse, che alcuna volta non sia lecito dipartirsenne alquanto; chè anzi, allora quando l'intenzione generale è di muovere il riso, un'opportuna violazione delle leggi poetiche più ricevute può concorrere potentemente a tale effetto; e purchè si abbia il discernimento di non far qualche cosa di

mostruoso, cioè a dire di non fare un corpo con cinque o sei capi, ma con un capo solo e con quell'altre parti, che, data proporzione, si convengono a un corpo bene costituito, non occorre del resto affannarsi di por sempre il piede dove *Omero* e *Virgilio* lo posero; sicchè parecchie di quelle cose istesse che ne sembrano vizj nel poema romanzesco d'azioni illustri, staranno assai bene al poema giocoso; come quelle che, facendo contrasto alla gravità epica, dànno grandissimo rilievo al ridicolo. Ma nessuno si metta a scrivere poemi giocosi, il quale non abbia sortito da natura grande vivacità d'ingegno e prontezza di scorgere i punti di relazione infra le cose più disparate, e coll' assiduo studio ed esercizio non s'abbia fatto uno stile nitido, fluido, spontaneo, dipintivo e lontano da qualsivoglia affettazione; imperciocchè, sebbene i maestri sogliano additar le fonti del ridicolo e lo riducano a certi capi, io per me vo persuaso che tutto sia effetto d'una forza latente, d'un impulso improvviso e d'uno spirito ascoso di seconda vena, che indarno si cerca di conseguire coll'arte, niente essendo che più guasti le facezie, che lo studio, ove apparisca. A ogni modo, là dove si tratterà della Comedia, sede legittima e principale del ridicolo, verremo accennando quel poco che in tal proposito abbiain trovato più degno di considerazione.

CAP. V. — DELLE NOVELLE.

Le *Novelle* non sono altro che piccioli poemi; e quindi al par di essi ricevono così le materie gravi, come le giocose, e vanno soggette alle medesime regole; volendosi che la lor favola sia una e intera, verisimile e maravigliosa, con movimento

d'affetti e costumi buoni e convenienti, e con tutte quell' altre condizioni che a far bello un racconto sono richieste.

Lo scrittor di novelle dee soprattutto aver riguardo che la quantità della materia ch'egli prende a inaneggiare sia tanta e non più che possa dall'arte sua ricevere opportuno accrescimento, senza passare i termini della convenevol grandezza, e senza guastar l'armonia delle proporzioni; nè vorrà, come dice il *Tasso*, introdurre la forma d'una nave in un grano di miglio; poichè non vi resterebbe luogo a' necessarij ornamenti, nè l'occhio potria ben discernere le sue parti, il loro accordo ed officio, e quindi nessun diletto ne verrebbe all'animo altrui, nè muover si potrebbe affetto niuno.

L'italiani che posseggono sì gran dovizia d'ottime novelle in prosa, tanto serie e patetiche, quanto facete e gioconde, sono poveri di novelle in versi che per ogni capo dir si possano eccellenti; e ciò per colpa che i nostri poeti si sono più presto valuti di tal forma per rappresentar cose alla mente da non si poter leggere senz'arrossire, che per dipingere l'immortale bellezza della virtù in qualunque stato e condizione ella si trovi, e avvezzar li animi a gustare quella celeste voluttà che nasce dalle nobili e generose commozioni del cuore. Egli è questo pertanto un fertile terreno da trarne ancora bellissimi frutti; e il modo di coltivarlo, più forse che da ogni altro, si può imparare dall'*Ariosto*, il quale frammise al suo poema le più leggiadre novelle che sieno mai state distese in veruna lingua.

È poi un genere di novelle semplicissime e brevissime, destinate a cavarne fuori alcuna massima morale, e dove l'italiani si sono grandemente il-

lustrati; ma per esser queste lavorate in tutto alla guisa degli apologhi, sebbene li attori introdottivi sieno dotati di ragione, invitiamo lo studioso a considerar ciò che siamo per dire nel seguente capitolo.

CAP. VI. — DELL' APOLOGO.

Dicosi *Apologo* il Racconto d'un'azione attribuita non pure agli animali irragionevoli, ma bene anche a' vegetali e ad ogni sorta d'oggetti inanimati, a' quali il poeta dà raziocinio e favella per instruir li uomini ascondendo le sue lezioni sotto al velo dell'allegoria. Questo modo di finzione fu trovato antichissimamente da' savj, a fine di condurre la moltitudine rozza e ingnorante ad amar la virtù e a fuggire il vizio; imperciocchè l'evidenza degli esempj e la maraviglia che si destava dalla novità loro, dovevano operar su quelle menti, non ancora usate a pensare e a discernere l'onesto dal turpe, con forza assai maggiore, che non la sottigliezza e l'austerità delle morali dottrine. Ma in processo di tempo si conobbe che la forma dell'apologo avea pur virtù d'avviluppare la verità e di renderla meno odiosa ad altrui; e quindi se ne valsero bene spesso i poeti e i filosofi allorchè giudicarono di dover occultare i loro disegni per non irritare l'amor proprio di niuno.

Il primo che tra li Antichi facesse professione di seguire un tal sistema di filosofia; si fu Esopo; ond'è che l'apologo è detto ancora *Favola esopiana*. — Frequentissimo è pur l'uso che ne fece la Sacra Scrittura; nè forse troveremo apologo veruno che in sè contenga tanta profondità di sentimento, quanto quello degli Arbori, imaginato a significare come da' buoni e modesti si rifiuta sovente il soprastare altrui co' l'comando, e dai

tristi e ambiziosi fieramente si ambisce. — I Latini gustarono la favola esopiana nelle vaghissime imitazioni di *Fedro* e in alquante d'*Aviano*. — E tra' Moderni l'inimitabile *La Fontaine* fu quegli che la fece salire all'ultima perfezione in Francia, traendo profitto non meno dal greco favolatore, che dagli Orientali, amantissimi di cotai maniera di poesia. L'Inglese vantano il loro *Gay*; e li Alemanni si pregiano d'un *Gellert*, d'un *Lessing* d'un *Gleim*, d'un *Lichtwer*, d'un *Pfessell*, ec. L'Italiani per lungo tempo si contentarono d'interserir talvolta li apologhi fra le loro poesie d'altro genere, come a guisa d'episodi. D'ingenui molto e lepidi ne ha il Pulci nel *Morgante*, e ne ha l'ARIOSTO nella 1.^a, 2.^a, 4.^a, 5.^a, e 7.^a delle sue Satire, che sono tinti, come dice il *Bertola*, d'una vernice affatto oraziana; e se ne trova pur anche nel *Berni*, nell'*Alamanni* e in altri. Ma il primo che tentasse fra noi l'apologo di per sè, e in versi italiani, si fu il *Crudeli* (1). Vennero poscia il *Roberti*, il *Passeroni*, il *Pignotti*, il *De Rossi*, il *Bertola*, il *Casti* e il *Pèrego*, ciascun de'quali con maniera sua propria rende cotanto illustre questo genere amenissimo di comporre, che poco più resta o nulla da desiderare in Italia.

L'apologo può riguardarsi, per così dire, come un embrione di poema; e però non ha dubbio che, data proporzione, si debbano in quello osservare le medesime regole che a questo si danno; giacchè sì nell'uno come nell'altro si richiede un'azione una e intera, un nodo e uno scioglimento, con verisimiglianza di cose e convenevolezza di costumi, e con istile accomodato alla materia. Per altro, siccome ogni genere ha certi

(1) BERTOLA, *Saggio sopra la Favola*.

modi e artifizj che gli son proprj, così non tornerà vano l'accennar le cose più notabili che si vogliono in questo avvertire; ed io mi eleggo per guida il *Roberti* e il *Bertola* principalmente, all'autorità de' quali mi par tanto più di rimettermi, quanto ch'è mostraron co'l proprio esempio come avanti sentissero in questo articolo di poetica.

E primieramente il soggetto dell'apologo può essere ameno, e non essere: di fatto nè punto ameno è quello del celebre apologo recitato da Menenio Agrippa, e che salvò Roma, frenando il popolo ammutinato sul Gianicolo, e riducendolo alla città abbandonata (1); nè parimente sono ameni i soggetti dei noti apologhi *Il pastore e il mare*. — *L' avaro che ha perduto il tesoro*, e d'altri parecchi d'*Esopo*: pur ci si trova una certa piacevolezza che si fa benevoli li animi, e che nasce dall'artificio dell'esposizione. Bene è vero che dai soggetti ameni scaturisce più facilmente e quasi di per sè l'ingenuità e la lepidezza, che sono i caratteri peculiari dell'apologo; e d'ordinario nelle invenzioni d'*Esopo* è l'amenità grandissima e insieme popolare, volendo quel savio gentile infin ne' soggetti far vedere una certa sprezzatura, come se non egli fosse ito a cercarli, ma il caso glieli avesse presentati.

Il soggetto della favola debbe avere unità e naturalezza. Avrà l'una, se mirerà ad un sul punto, cioè alla morale che è il suo fine; avrà l'altra, se sarà fondato nella natura, cioè se le cose rappresentate saranno poeticamente verisimili e convenienti all'essere loro. A fine di conservar la naturalezza si sogliono introdurre nell'apologo quelli

(1) Livio, Lib. II., dec. 1.

attori, il costume de' quali sia più noto al popolo; ed allorchè giovi per alcuni rispetti allontanarsi da questa regola, comanda *Esopo*, con l'esempio suo, che faccia il favolatore ciò che suole lo storico, il quale mette innanzi il ritratto del suo eroe. Così, per un verbigrizia, nell'*Alcione* egli incomincia a questo modo: *L' Alcione è un uccello salituario che passa tutta la sua vita nel mare, e dice-si che, avendo paura de' cacciatori, faccia il suo nido nelli scogli marini.* Con pari modestia dovrebbe sempre favellare lo scrittor d'apologhi, al quale non è cosa che tanto disdica, quanto il voler fare del botanico e del fisico; imperciocchè le favole insegnano morale e non le scienze naturali; e quella pure inseguano dissimulatamente, quasi volendo che altri apprenda senz' avvedersene. Onde si permette al favolatore che talvolta egli acconsenta a qualche opinione popolare, benchè falsa, innanzi che uscir-fuori con novelle dottrine le quali, occupando di sè la mente altrui, fanno ir vota l'intenzione principale che aver debbe l'autore di componimenti sì fatti. Così crede il vulgo insieme co' poeti che i cigni cantino specialmente in sul morirsi; laddove, sinceramente parlando, essi non cantano in verun tempo, e molto meno nell'agonia: pure uno scrittore esópiano li potrà far cantare, senza che niuno per questo nè lo riprenda.

Per guardare la convenienza e la verisimiglianza, — in che consiste la naturalezza, come abbi- am detto —, vuolsi aver sempre all'animo quest' avvertenza, che si facciano parlare li augelli, i pesci, i quadrupedi, li arbori, con quella serie e unione d'idée che è da supporli parlerebbero nel caso loro se avessero il dono della loquela. E siccome nè l'augello, nè il pesce, nè il quadrupede,

nè l'arbore parlerebbe mai contra i suoi costumi, le sue proprietà, il suo istinto, così deve il poeta tener l'occhio a tutte queste cose, ed esattamente seguirle. Chè per verità saria troppo sconcio il far d'acuta vista una talpa, e muta una cicala, o il paragonare, come fece il *Dorat*, le piccole ali dello struzzo, — ch'ei però chiama gigantesche —, alle gonfie vele d'un vascello. In somma le proprietà così degli animali, come degli oggetti inanimati, che sono li agenti del favolatore, debbonsi non meno da lui guardare, che si guardano dagli Epici e dai Drammatici i costumi de' personaggi introdotti ne' loro poemi; e pertanto non farà egli parlare nè un cane da traditore, nè un lupo da frugale, nè un tigre da misericordioso; siccome non farà dir cose allegre a un funereo cipresso, nè cose picciole o tenui a una quercia maestosa. Parimente è necessario aver riguardo al luogo della scena, e non far, p. e., che il gatto vada a dipor- to su pe'l mare, o che il luccio si posi in vetta a un albero; che sarebbe fuor del verisimile e da tirarsi le fischiate infin dai muri.

Uno de' principali avvedimenti nella condotta della favola si è quello di collocare tra di loro in giusta proporzione: il principio, il nodo e lo sviluppo: la qual proporzione, richiesta eziandio ne' lunghi poemi, a gran pezza è più necessaria in questi brevi e piccioli racconti, dove l'occhio la ricerca subitamente, e, non la trovando, se ne offende.

In quanto al nodo, è da pigliar guardia a no'l far troppo intricato; il qual vizio non solo porterebbe l'incomodo di dover ricorrere a spedienti forzati o repentini per iscioglierlo, ma, che è peggio, divertirebbe la mente del lettore dall'ultimo fine.

Lo scioglimento, o sviluppo che dir lo vogliamo, può essere o inaspettato, o aspettato. Li Antichi furono più amici del secondo; i Moderni del primo, eccetto il *La Fontaine* là dove è veramente esopiano, come nella *Lattivèndola*, — nel *Topo che si è ritirato dal mondo*, — nel *Corvo e la Volpe*, — nel *Cigno* e il *Cuoco*, e in più altri luoghi. Il primo ha il rischio dell'affettazione; il secondo della trivialità. Dall'una parte, se vuoi presentare effetti o contrarj o assai diversi da quelli verso cui le cagioni parevano disposte, è molto facile che ti lasci trascinare alle sottigliezze e allo sforzato; dall'altra parte, se fai tralucere al lettore tutto il tuo segreto, devi temere non egli s'annoi e discontinui la lettura. Tutta l'arte consiste adunque nel fuggir questi rischi, a qual ti appigli dei due partiti; e quest'arte non è chi la insegni, fuorchè lo studio degli ottimi e un certo interior sentimento co' l quale dee sempre il poeta aver consiglio.

Un altro artificio nella condotta è la gradazione insensibile dal principio verso il nodo, e dal nodo verso lo scioglimento; nella qual parte siccome Esopo ha grande vantaggio sopra l'EDRO, così l'ARIOSTO nella favola della *Gente che vuol toccar la luna* (Satira 3), e il PULCI nella favola de' *Buoi sognati* (Canto 3.^o del *Morgante*) vincono per avventura tutti i Moderni.

Fin qui abbiamo detto dell'invenzione e della condotta della favola: diciamo ora d'alcune doti che più son necessarie a renderla bella e ornata. E in primo luogo la favola vuol essere semplice; ma d'una semplicità congiunta sempre con un certo decoro che la tenga rimota da ogni forma ignobile di favellare. Nè le mancheranno i suoi ornamenti; ma saranno modesti e niente ambiziosi, e consisteranno piuttosto nella politezza e nella

castità del suo stile, che in altro; e benchè le si concedano alcuni fiori, hanno a essere non esotici o educati dall'arte, ma di quelli, per così dire, che nascono spontaneamente ne' prati e in riva a' ruscelletti. E dee la favoletta esser graziosa, cioè dee ben parere entro a' suoi umili e schietti ornamenti per una cert'aria, per un certo portamento, per una certa lusinga, in che la grazia è riposta, che tocca l'animo, e in esso discende, e tutto lo ricerca soavissimamente. Ma chi può definire la grazia? dice il *Roberti*. Ella si sente meglio, che non s'intende; e molto studiandola, si perde, nè più si ritrova allorchè assai si ricerca: tanto è delicata e ritrosa e sfuggevole. Piace ancora, ed anzi si vuole che la favola sia disinvolta, che è a dire non impedita da lungo strascico di parole, da tortuose sentenze, da concetti parassiti, affinchè scorra come l'impida acqua fino al suo termine. La quale disinvoltura, o agevolezza se così vogliam dirla, modera e tempera le considerazioni ingegnose, e le rende sì chiare e commode, che nulla si pensa per intenderle, e con diletto si pensa dopo di averle intese. Ma soprattutto si richiede nella favola l'ingenuità, la quale è riposta in un certo candor nativo mescolato d'innocente vivezza e d'amabile libertà, che le acquista fede, e con dolce forza tira a sè li animi de' lettori. E finalmente sarà perfetta quella favola che, oltre a tanti pregi, saprà sollazzare con una certa lepidetza urbana e liberale, che, lasciando li epigrammi, l'arguto e il pungente, e disprezzando i cachinni della plebe, si contenti di veder lampeggiare sul volto de' gentili lettori quel dolce riso *che non si sente se non dall'occhio* (1).

(1) Locuzione di DANTE nel *Convito*.

Sono alcuni i quali vorrebbero la favola, quanto più si possa, ristretta, breve e concisa, come quella che piglia in prestito le sole idee necessarie da applicarsi a subietti che non ne hanno niuna. Tuttavia, per quanto si reputi pregevole questa brevità, non è così necessaria che non si possa talora distendersi con una discreta licenza, trovandosi in molti maestri favole assai lunghe e a un tratto leggiadrissime: anzi il *Pérego* (ultimo de' favolatori italiani in ordine di tempo, ma a niuno secondo per eccellenza d'arte) accerta per esperienza propria, che le stesse favole di *Fedro*, più lodate per brevità e concisione, erano da' suoi teneri alunni udite con giubilo maggiore, e meglio serbate nella memoria, qualora egli andava un tal poco ampliandole con aggiungervi alcune circostanze che rendessero più trasparente il velo dell'allegoria, e più facile l'induzione della moralità (1).

Avendo noi fin quì detto del corpo della favola, resta che diciamo alcuna cosa dell'anima di essa; che tali son chiamate dal signor *La Fontaine* le due parti ond'è la favola composta. E già può ciascuno accorgersi che quest'anima è la *moralità* che se ne deriva, la quale consiste in alcuna utile verità risultante dall'allegoria, e per cui viene a farsi nei lettori la salutare impressione dell'amore alla virtù, e dell'odio al vizio, e di tutti quelli altri affetti che rendono l'uomo migliore: sicchè *Aviano* disse che li apologhi sotto il velo di vulgari scherzi contengono in sè la norma dell'umana vita.

Domandano alcuni se la moralità si debba collocare al principio o alla fine dell'apologo, o se torni pur meglio l'ometterla. A' quali si può ri-

(1) *PÉREGO* Prefazione alle Favole.

spondere che in quelli apologhi dove l'artifizio della condotta è ordinato a farne considerar lo sviluppo a chi legge, tanto vale il collocarla prima, quanto dopo. E a rincontro in quelli dove si mira a procurare il piacer della sospensione, giova servarla per ultimo. Nondimeno *Esopo* si serve della moralità per chiudere indistintamente tutte le sue favolette; e *Fedro* la pone ora in fine ed ora in principio, nè sempre apparisce la ragione perchè s'attenesse all'un modo anzi che all'altro. Finalmente allorchè la verità risultante dall'allegoria è per sè manifestissima; o l'allegoria è tale che dia luogo a più d'una verità, sta bene l'omettere la moralità, lasciando al lettore il piacere di desumerla e applicarla.

Dee la moralità consonare perfettamente al soggetto; e però son da fuggire le diversioni e li equivochi, e la verità vuol essere dedotta così direttamente, che rassembri non poter venire per altra via.

Quanto poi alla forma, si richiede che le moralità sieno brevissime, perchè così precise meglio si vibrano, e meglio penetrano alla mente. Nè loro disdice una cotale ingenuità, come si vede sempre in *Esopo*, e sovente nel signor *La Fontaine*; ed altresì non rifiutano un certo che di frizzante, come ne fanno prova alcune del *Pignotti*.

Nulla diremo del metro in cui la favoletta più si compiaccia, dacchè troviamo che in tutti ella fa di sè bella mostra, dall'ottava insino alle brevissime strofe della canzonetta, ogni volta però che i versi e le rime scorrono spontaneamente, come se i concetti nati fossero insieme con loro. Sol pare che mal le stieno i versi sciolti, perciocchè, o cadono giù da sè senz'artificio veruno, e allora si confondono con la prosa; o sono elaborati e splendenti, e si disconvengono alla sua schiettezza e umiltà.

E ciò basti dell'apologo, il quale, ben maneggiato, può recare tanto utile e diletto, che molti poeti avvisarono di prolungarlo e distenderlo in guisa da formarne un vero poema, come è la *Batracomiomachia* d'OMERO, e come sono li *Animali parlanti* del CASTI, di cui si disse in proposito dell'epopeja giocosa.

Ben io mi accorgo che a dimostrare li avvertimenti che si sono proposti in questa materia, sarebbero assai giovati li esempj proprj e acconci al bisogno, senza i quali non par che regola niuna mai s'intenda abbastanza; ma il recarne pochi e non sempre avrebbe lasciato lo studioso pressochè nelle medesime dubiezze, che non recandone veruno; e il recarne molti e ad ogni occasione mi avrebbe fatto soverchiamente prolisso: senza che, quelle particolarità che ne' buoni favolatori unite all'intero corpo sommamente risplendono, staccate essendo da quello e poste fuor di luogo, non possono più mostrar pienamente la bellezza loro. D'altra parte *Esopo* e *Fedro* vanno per le mani di tutti; e sarà facile a chi che sia non pure il riscontrarvi da sè le cose che siamo venuti accennando, ma lo scoprirvi ancora quelle che, per l'obbligo della brevità, o per non esserci occorse alla mente, abbiamo tralasciate.

DELLA

POESIA DRAMMATICA.

Uno scrittor francese dice che un componimento drammatico può riguardarsi come un'epopeja in iscorcio. E di fatto tanto il poema epico, quanto la tragedia e la comedia si riscontrano in questo, che l'uno e l'altre si propongono di rappresenta-

re il corso d' un' azione; se non che dove nel primo il poeta suole spiegare larghissima tela ed esporre i successi passati per mezzo di narrativa, egli è costretto nella tragedia e nella comedia di circoscriversi entro uno spazio assai più breve e quasi determinato, e non racconta li avvenimenti, ma li fa succedere sotto li occhi medesimi dello spettatore. Laonde è chiaro che, sebbene la poesia drammatica aver debba certe regole sue proprie, tuttavia saranno ad essa comuni parecchie di quelle che vogliono osservarsi nell' epopeja; e quindi ne piacerebbe che chi si metterà a leggere questa parte de' nostri Elementi, avesse già vedute le cose che intorno all' epopeja si sono dette; imperocchè stimeremmo opera superflua il ripeter quì di parola in parola, com'è ne torni l'occasione, ciò che ivi abbiamo forse d'avanzo dichiarato.

CAP. I. — DELLA POESIA DRAMATICA IN GENERALE.

Noi chiamiamo *drammatico* quel Componimento in cui, stando occulto il poeta, veggiamo condursi un' azione da differenti personaggi introdotti a parlare e a operare li uni sugli altri co' loro costumi e con le loro passioni.

Chi pertanto si voglia occupare a sì fatto genere di poesia, è d' uopo che abbia sortito da natura quella mobilità d' anima che fa sentire per mezzo della imaginativa le diverse commozioni che altri riceve dagli oggetti operanti direttamente sopra i suoi sensi; e che possessa la singolar facoltà di trasformarsi nei suoi diversi personaggi e d' immedesimarsi ne' caratteri loro, sì che li possa far parlare e operar a quel modo ch' essi parlerebbero ovvero opererebbero nello stato di cose in cui gli piace di rappresentarli. Allora li enti creati

dalla sua fantasia diventano per così dire enti veraci; e lo spettatore, tenendo dietro ai loro discorsi e maneggi, acquista la medesima speranza e il frutto medesimo che acquisterebbe osservando il mondo reale. Anzi egli acquista una speranza e un frutto in tanto maggiore, in quanto che, dovendo il poeta drammatico allontanar tutti quei minuti particolari e tutte quelle importune incidenze che nella realtà ritardano e interrompono e rendono manco mirabile il corso degli avvenimenti, e solo presentar la somma de' momenti più teneri, più memorabili e più decisivi dell'umana vita, cioè restringere in uno e annodare quelle circostanze più cospicue e più rare che tirano a sé l'attenzione e destano la curiosità, lo spettatore ne riceve una impressione rapida e più profonda; come avviene dei raggi del sole, che, dispersi, appena danno indizio del loro potere, ma, raccolti dalla lente e ripercossi, infiammano il corpo in cui sono saettati.

Volgendo uno sguardo al commune degli uomini si vede che se dall'una parte essi portano al teatro molta credulità, curiosità moltissima, e vivo desiderio di commozioni d'affetti, sono dall'altra inclinati all'impazienza, alla disattenzione e alla noja. Tutta l'arte adunque del poeta drammatico sarà posta nel secondare e lusingare quelle prime disposizioni generali degli animi a lui tanto propizie, e nel combattere e vincere queste ultime tanto contrarie all'effetto ch'egli ricerca. Ora può ciascuno comprendere di lieve che una tal arte avrà, sì come tutte l'altre, le sue norme, e dovrà procedere con certe avvertenze per conseguire il suo fine. E primamente non è dubio che alcune di queste norme e avvertenze sono generali e additate dalla semplice ragione, come sarebbe a dire la ve-

risimiglianza delle cose, e il concorso di tutte le parti a far l'impressione disegnata; e l'adattarsi, per quanto è possibile, al gusto e alla capacità del popolo cui tu destini i tuoi lavori: ma ne ha molte, eziandio le quali, benchè dalla ragione approvate, sono state scoperte dall'esperienza o stabilite dall'arbitrio dell'uso; e, perciocchè sogliono esse variare giusta le diverse forme che assume lo spettacolo teatrale, noi le andremo a mano a mano e partitamente mostrando, secondochè parleremo o della tragedia o della comedia o di quelle altre composizioni subalterne che da queste due fonti derivano. Nulladimeno, fino ad ora avvisiamo che non ci dilateremo più che tanto in simili materie, sì perchè dietro ad esse abbiamo bellissimi e compiuti Trattati a cui potrà ricorrere chi saperne volesse più avanti, e sì perchè, richiedendosi al poeta drammatico, oltre alle doti necessarie a ogni altro poeta, la profonda cognizione degli uomini per tutto ciò che si appartiene alle loro passioni, ai loro interessi, a' loro abiti e a' loro errori, si vede subito che i teneri e inesperti giovanetti pe' quali ora scriviamo, debbono contentarsi d'averne alcun lume d'un genere siffatto di poesia, senza presumere di poter mettersi con solo il sussidio de' precetti a lavorare una tela, per far la quale mancherebbe loro l'ordito.

CAP. II. — DELLA TRAGEDIA.

La *Tragedia* altro non è che una Rappresentazione di qualche avvenimento grave e tristo, atto a muovere la compassione e il timore (1); la qual

(1) Io so bene che i più degli interpreti d'ARISTOTILE, in cambio di *timore*, dicono *terrore*; ma l'esame dell'effetto generale in me prodotto dalle migliori tragedie mi porta a seguire il ZANOTTI, l'HAUS (*Poeticæ Aristotilis*

rappresentazione si fa introducendo varie persone a ragionare e operare, come se l'avvenimento cadesse in loro, e vero fosse e presente. Ma siccome le persone introdotte e nelle quali cade l'avvenimento, ponno essere o grandi e d'alto affare, o umili e di privata condizione, così ne nascono due specie di tragedia, che i maestri distinguono dando all'una semplicemente il nome di *tragedia*, e all'altra quello di *tragedia urbana* o di *dramma*. Noi per ora intendiamo parlare della prima, che è la più nobile e più importante, come quella che imitando i fatti d'eccelsi personaggi, e da cui spesso volte dipende la fortuna degli Stati, è fonte di più gravi insegnamenti, ch'esser non può la tragedia urbana, ristretta soltanto a' piccoli e fugaci interessi d'una o di poche famiglie.

Noi dicevamo che l'avvenimento da pigliarsi per soggetto della tragedia si vuole che sia atto al muovere la compassione e il timore. Per bene intendere il fine a cui sono dirette nella tragedia queste due commozioni dell'animo, è necessario conoscere avanti in che consistano. È dunque la compassione un dispiacere o dolore che nasce in noi per cagione d'un male apportante danno a chi non è degno d'averlo; e parimente, vedendo noi i pericoli e i mali ond'è circondato un uomo meritevo-

nova versio) e qualche altro, appresso i quali la parola greca *fobos* non terrore, ma timore è interpretata. Nè voglio già dir per questo che non entri anco il terrore nell'ottima tragedia; esso vi ha luogo non solo in quella guisa che v'hanno pur luogo molte altre commozioni dell'anima, ma tanto più quanto che il terrore non è altro che timore portato all'estremo: dico bensì non essere nè possibile nè da cercare che il timore arrivi sempre e costantemente in ogni occasione a quell'eccesso; e quindi non v'essere necessità veruna di farne parola in una definizione.

le di miglior sorte, nasce in noi il timore ch' egli non ne possa scampare; sicchè non per noi stessi temiamo alle tragiche rappresentazioni, ma sì bene per que' personaggi i quali mercè d'alcune buone qualità sono giunti a cattivarsi la nostra benevolenza. Di qui si vede che quella favola la quale moverà la compassione, avrà di leggieri mosso anche il timore: poichè prima si teme che altri incorra nella miseria, e poi si sente dispiacere e dolore del vedervelo incorso. Ora è manifesto che quella tragedia la quale saprà muovere simili affetti, renderà migliori li uomini inducendoli alla carità vicendevole e alla bontà; e se così è, non pare che ella potesse proporsi un fine che più fosse sublime e più giovevole al viver commune e civile. E questo è l'insegnar proprio della tragedia: ella non dà precetti, nè spiega la natura delle virtù perchè altri si risolva di seguirle; ma con mezzo più spedito e più certo le suscita dal fondo del cuore umano, e a un tratto le fa operare. Dal quale esercizio d'affetti e di virtù risulta principalmente il piacere che l'uom sente alle tragiche rappresentazioni, come spiegano i metafisici.

Conosciuto il fine della tragedia, è da vedere come debba il poeta adoperarsi per bene indirizzarla ad esso. Intorno a che si vogliono considerar particolarmente tre cose: e sono, la favola, che così suol chiamarsi quell'avvenimento che s'imita con la rappresentazione; — il costume de' personaggi introdotti nella favola; — e finalmente lo stile, che è a dire le sentenze e le parole onde si compongono i ragionamenti de' personaggi. Noi parlerem dunque di queste tre parti, come ne invita il loro ordine naturale.

ART. I. — DELLA FAVOLA.

Le condizioni che già vedemmo ricercarsi alla favola nell'epopeja, son pressochè le medesime che le si ricercano nella tragedia, volendosi ch'ella sia quì pure una, intera e continuata, grande e illustre, verisimile, maravigliosa e interessante. Ma perciocchè parecchie di tali condizioni ricevono alcuni particolari che le rendono assai più proprie della tragedia che non dell'epopeja, faremo d'essi qualche cenno.

§ 1.º Delle *Unità*.

E primamente (dice l'*Alfieri*) l'unità drammatica principalissima e sola vera, come quella che è posta nel cuore dell'uomo, è l'*unità d'azione*. E principalissima e sola vera ei la chiama, perchè quando altri narra o fa vedere alcun fatto, chi ascolta non vuole nè vedere nè udir cosa che lo disturbi da quello (1). Nondimeno i più de' maestri vorrebbero che all'unità dell'azione fosse aggiunta ancora l'*unità del luogo* e l'*unità del tempo*. Nella parte I. abbiamo già detto assai tanto de' commodi e degl' incomodi che può recar l'osservanza d'un tal precetto, quanto degl' incomodi e de' commodi che può recar la violazione di esso. Laonde quì solo aggiungeremo che starà bene il guardar l'unità del luogo e l'unità del tempo qualunque volta il soggetto il consenta, senza verun sacrificio d'essenziali bellezze: ma qualora non potesse l'arte vincere la materia, sì che, per

(1) ALFIERI, *Parere sulle proprie tragedie*, al § *Sceneggiatura*.

guardar queste unità, ne nascessero inverisimiglianze e sconvenienze con grave danno all'imitazione degli avvenimenti e all'effetto teatrale, io per me starei con quelli i quali permettono al poeta di pigliar pure tanto di luogo e di tempo, quanto gliene fa bisogno per fuggir simili difetti. Non vorrei per altro che il poeta, riassicurato da tal consiglio, facesse come quelli i quali, vedendosi stendere il dito, pigliano la mano; poichè nelle belle arti non si concedono le libertà per abusarle, e son piuttosto da ristrignere, che allargare, vedendosi aver sempre così adoperato i migliori. E a variare il luogo della scena, e prolungare oltre il tempo reale che si consuma nella rappresentazione, la durata del tempo necessario verisimilmente al corso degli avvenimenti rappresentati, s'è rinvenuto dai Moderni un bellissimo artificio: quello di partire l'azione drammatica in atti. Da tale partizione risultano diversi intervalli in cui li attori son fuori della nostra veduta, e durante i quali ne viene offerto qualche altro divertimento di per sè. Ora è facile il far supporre alla nostra fantasia che fra quelli intervalli si sieno li attori non pure tramutati di luogo, ma che abbiano ancora operato di molte cose che in realtà richiederebbono assai più tempo che non è quello dell'intermedj, sì perchè non v'ha spettatore sì freddo e sì duro a'prestigi della poesia che misuri tali intervalli coll'oriuolo alla mano per calcolar poscia inutili gradi di probabilità, e sì perchè non v'è distanza di tempo o di luogo, per quanto grande si voglia, che in un subito non possa la fantasia valicare, come prova ognuno ne' suoi sogni e nelle sue estasi. E di vantaggio, non è egli vero che alla fine di ciascun atto i diversi personaggi se ne partono dalla scena, e si conducono altrove? Dunque

l'unità del luogo, rigorosamente parlando, non è conservata in nessuna tragedia, tanto più che fra l'uno e l'altro atto i personaggi sono bensì lontani da' nostri sguardi, ma l'azione non è mai interrotta e va sempre continuando, ancorchè da noi non veduta; chè in vero saria troppo ridicolo che i personaggi del dramma avessero a ogni mezz'ora, poco più poco meno, da sospendere i loro negozj sol per dar comodo agli spettatori di riposarsi o di fare le loro meditazioni sopra le cose osservate (1). Ora per che ragione non potrà il poeta farne vedere questi personaggi anche nel luogo dove sono iti dopo che si partirono dalla scena, senza sforzarli a ritornarsene al luogo di prima per raccontare che dissero e che fecero durante la loro assenza? E se la prima volta che s'alza la tenda, non trova la nostra fantasia difficoltà veruna a salir molti secoli addietro e a trasportarsi in Argo o sul Nilo, perchè dovrà ella esser poi ritrosa a trascorrere uno spazio di tempo e di luogo infinitamente più breve allorchè la tenda s'innalza un'altra volta? Laonde ne par di poter conchiudere, che, in quanto all'unità del tempo, dovrà il poeta bensì conservarla sempre in ciascun atto, cioè non dovrà farvi succedere tali e tanti avvenimenti da richiedere, secondo una certa verisimiglianza, assai più tempo che non è quello a un dì presso con-

(1) L'azione tragica, dicea *Pierjacopo Martello* infin dal principio del secolo scorso, non è già quella sola che si figura seguita in un solo luogo; ma risulta da quanto si vede di essa in scena, e da quanto di essa non si vede, e che pur compie con le sue parti l'azione, e che non siegue mai che in più luoghi; imperocchè le cose seguite fuor della scena, e che poi si narrano in essa, sonor parte essenzialissima dell'azione, tuttochè seguite altrove. Ecco dunque sparir da qualunque siasi tragedia l'unità rigorosa di luogo, dovendosi aver riguardo non pure a ciò che si vede, ma eziandio a quello che non si vede.

sumato dagli spettatori a veder quel tratto della favola; ma che del resto gli sarà lecito di condurre l'azione in modo, che fra l'un atto e l'altro si possa supporre per virtù della immaginazione essere scorso lo spazio necessario a operar tutto ciò che nell'atto successivo si viene a conoscere essere avvenuto fuor de'nostri sguardi. Nullamanco il suo buon giudizio gl'insegnerà di dover restringere, al possibile, questo spazio; giacchè tanto più docili ei troverà le fantasie altrui ad accomodarsi a'suoi bisogni, quanto meno saranno gli sforzi che richiederà loro. E per riguardo all'unità del luogo, sembrando a noi che soltanto sia lecito di mutare il luogo della scena allorchè viene interrotta naturalmente la rappresentazione, che vale a dir quando la scena riman vota, crediamo di poter istabilire che ogni mutazione di scena abbia a esser tenuta per un passaggio d'un atto in un altro. Siccome però vuol l'uso, o più presto la ragione, che non si debba oltrepassare un certo numero d'interrompimenti, per non isminuzzar troppo l'azione e raffreddar li animi degli spettatori, così porrà cura il poeta di regolar le mutazioni della scena secondo quest'uso. Ma di ciò diremo appresso.

§ 2.º Degli *Episodi*.

Parmi che nelle composizioni drammatiche si possano distinguere due specie d'episodi; all'una pertengono quelli avvenimenti i quali, comechè non dipendano dagli altri, pure, unendosi a loro, fanno nascere il fine più commodamente. Tale è nell'*Edipo* di *SOFOCLE* l'arrivo di quel Corintio recante la novella della morte di Polibo; il che, è vero, non dipende dalle cose precedenti, ma v'è introdotto con tanta opportunità, che senza di

esso la favola non avrebbe forse avuto un esito che sì pienamente satisfar potesse li ascoltanti. — All' altra specie di episodi si vogliono assegñar quelli avvenimenti i quali sono sì poco necessarij ad annodar le diverse parti dell'azione, che, levati via, la favola nè più nè meno si conduce al suo fine. Li episodi cosiffatti si riguardano d'ordinario per mezzi ascitizj introdotti dal poeta a fine di dare convenevol mole alla sua favola, anzichè per lodevoli artificj: non pertanto vi può l' arte essere finissima e da meritar loro gran lode, sempre che sieno usati a quel modo che fece, p. e., lo SCHILLER nella *Pulcella d'Orleans* e nel *Guglielmo Tell*. Nella prima di queste tragedie egli ne mostra Giovanna d'Arco, dinunziata dal proprio genitore come strega in mezzo alla scena dell'incoronazione di Carlo VII, da lei ripostò sul trono francese. Costretta a fuggire, ella cerca un asilo lungi dal popolo che minaccia, e dalla Corte che l'abbandona. Dopo lungo e penoso viaggio, ella giunge ad una capanna, oppressa dalla stanchezza e arsa dalla sete. Un contadino, mosso a pietà, le offre un po' di latte. Mentr'ella vi accosta le labbra, un fanciullo, che già l'aveva attentamente guatata, le strappa dalle mani la ciótola, e grida: *È la strega d'Orleans*. Questo quadro eccita fortissimo turbamento negli spettatori, i quali si sentono colpiti a un tratto e dalla proscrizione che perseguita fin ne'luoghi più remoti la liberatrice d'un grande Impero, e dalla disposizione generale degli animi che rende li effetti d'una tal proscrizione ancor più crudeli e inevitabili. Nondimeno questa circostanza di tanto effetto è puramente accidentale, e l'azion tragica sarebbe del pari venuta al suo termine senza di essa. Medesimamente nel *Guglielmo Tell* si vede questo padre infelice, il

quale, involatosi alle persecuzioni di Gessler, è salito sulla cima d'una rupe che signoreggia una strada per cui dee Gessler passare. Il contadino svizzero aspetta il suo nemico, tenendo in mano quell'arco e quelle frecce, che, dopo aver servito all'amor paterno, sono ora destinate alla vendetta. Intanto egli va riandando co' l pensiero la tranquillità e l'innocenza della sua vita passata, nè sa persuadersi come abbia potuto abbandonare in un baleno quell'esistenza oscura e pacifica a cui si credeva d'esser nato. Egli frema all'idea d'essere forzato a macchiar le sue mani di sangue, benchè sangue d'un iniquo, per salvar la propria vita, la vita del suo figliuolo e quella di tutti li oggettî a lui più cari. In questo mezzo si vede comparire una turba giuliva di contadini, i quali s'avviano al suono di villerecci strumenti a una festa nuziale. L'introduzione momentanea di questi nuovi personaggi nè dipende in modo veruno dalle cose precedenti, nè è principio di cose che sieno per seguire; e pure il contrasto della loro sincera allegria con lo stato terribile di Guglielmo Tell, — poc'anzi loro compagno, poc'anzi innocente e felice al par di essi —, fa nascere negli spettatori un tumulto di pensieri e d'affetti che non era forse possibile che il poeta potesse cavar d'altronde (1).

Del resto nel maneggio degli episodi vuolsi aver quest'avvertenza generale, che sieno rarissimi; poichè, se fossero molti, ne verrebbe indugiato il corso dell'azione che sempre debb'essere rapido e incalzato, a fin che più forte ne risulti l'impressione del tutto. E scendendo al particolare, si richiede che li episodi della prima specie sieno usa-

(1) BENIAMIN CONSTANT, Prefazione al *Wallstein*.

ti con tal giudizio, che non guasino l'unità dell'azione, ma piuttosto la compiano e l'adornino, legandone meglio le parti, e servendo al seguito e alla continuazione di essa: — e in quanto agli altri, è uopo che, non servendo essi allo scioglimento ultimo dell'azione, servano però al timore e alla pietà, sicchè non solo non riescano inutili, ma, venendo inaspettati, diano alla favola maggior simiglianza del vero; giacchè si vede che nella realtà non incontra quasi mai che li avvenimenti sieno tra loro così necessariamente connessi, che alcuno non ne soprabondi.

§ 3.º Del *Verisimile*.

Acciocchè lo spettatore più facilmente acconsenta d'abbandonarsi alla illusione teatrale, sogliono i poeti prendere da qualche istoria il fatto che vogliono rappresentare, certo essendo che l'autorità storica giova più che mai a disporre li animi a' grandi effetti tragici, non solo perchè una sciagura, la quale si creda esser veramente avvenuta, commove assai più che un'altra la qual si creda del tutto finta, ma eziandio perchè, avendo già noi di quel fatto alcuna notizia, la nostra fantasia si colloca da sè, o almanco senza grave sforzo, in quello stato onde ha bisogno il poeta per signoreggiare i nostri affetti. Ma siccome saria difficile trovar nell'istoria alcun fatto il quale avesse tutte le parti che alla favola si richieggono, ed è quindi necessario che il poeta, preso che ne lo abbia, lo alteri e aggiusti al fine dell'arte sua, così vediamo che i grandi maestri, volendo che lo spettatore non s'addesse di tali alterazioni, più volentieri che da ogni altra istoria, attinsero i loro soggetti da quelle che meno distintamente si

conoscono dal popolo, come sono le istorie antiche: e di qui venne loro un altro comodo; quello di conciliare la grandezza ideale della tragedia con la sembianza della verità; poichè l'opinione degli uomini tanto più magnifica le cose, quanto più sono antiche e remote e fuor della possibilità che altri mai le sgombri del falso che le avvilappa.

Ben so che alcuni vorrebbero che si esponessero sulle scene i fatti a noi vicini, parendo loro che intanto ne saremmo più tocchi e commossi in quanto vi troveremmo lo specchio d'avvenimenti a' quali noi medesimi in certo modo fummo partecipi, o da cui procede la nostra presente condizione: tuttavia coloro che più avanti son penetrati ne' secreti dell'arte, portano sentenza che fra li altri inconvenienti che ne verrebbero, principalissimo saria quello di non poter dare a' fatti moderni l'altezza e lo splendore indispensabili alla forma tragica senza nuocere alla verisimiglianza; imperciocchè simili fatti non possono ancora aver acquistato (per servirmi d'una frase del *Ginguené*) quella specie d'ottica che fa smarrire le circostanze comuni e triviali, e non lascia brillare che i grandi oggetti. L'ALFIERI, nelle sue postille sopra l'*Ottavia*, dice queste precise parole: « Pervenuto alla metà della mia carriera tragica, mi sono (a quel che io spero) ravveduto in tempo dell'errore in cui era caduto da quattro tragedie in quà, nella scelta de' soggetti o troppo moderni o non abbastanza grandiosi; errore da cui necessariamente si genera non piccola dissonanza fra l'intonazione e il soggetto. » E da che siamo entrati a dire degl'inconvenienti che porta seco il rappresentar sulle scene i soggetti troppo vicini o contemporanei, non vogliamo tacerne un altro

gravissimo, ed è che ei fanno nell' animo un' impressione così tormentosa da non poter sopportarsi. Il poeta *Erinico*, è vero, trascelse un fatto succeduto de' suoi giorni (la presa di Mileto) per argomento d'una sua tragedia; ma sì ancora quell'opera di tanto spiacque agli Ateniesi, che ne punirono l'autore condannandolo all'ammenda, come quello che li avea troppo dolorosamente afflitti con la dipintura di calamità di cui forse avrebbero potuto schivare. « Questa sentenza (dice il sig. *Schlegel*) è dura e iniqua senz'altro; ma nondimeno dimostra un giusto sentimento delle convenienze e de' limiti dell'arte drammatica. L'idea che la calamità, di cui ne si presenta la dipintura, è reale e a noi vicina, turba e agita la nostr' anima, e noi cessiamo d'essere capaci di quella calma contemplativa che sola permette di ricevere la pura impressione della poesia tragica ».

Stabilito pertanto quasi per regola che il fatto che vuol rappresentarsi nella tragedia debba esser preso dall'istoria di popoli già consacrati grandi dal tempo, è da notare che qualunque volta il poeta giudicherà di doverlo alterare, aggiungendo o levando o mutando come che sia, per ridurlo a convenevole forma e ordinarlo al diletto e all' insegnamento de' suoi spettatori, egli dovrà sempre aver riguardo di non portare in tali cambiamenti immagini contrarie a quelle che già sono più fortemente impresse negli animi; perchè altramente l' invenzion sua non saria più difesa dall'apparenza del verisimile, e da sè stesso ei discioglierebbe l'illusione con tanto studio ricercata. Quindi è che alcuni soggetti, ancorchè tragici e fondati sul vero, non si potrebbero trattare senza pericolo che il popolo, fisso nelle opinioni ricevute, non li avesse a tenere per inverisimili. Tale, p. e., sarebbo

la morte di Parmenione, poichè non si potrebbe fare che Alessandro non si mostrasse vile e crudele; il che, ripugnando al concetto che si ha generalmente di quel conquistatore, non avrebbe appresso del popolo la richiesta verisimiglianza.

Pur qualche volta i poeti ardirono di supplire all'autorità dell'istoria e della fama, e lavorarono soggetti di tutta loro invenzione. Tali sono la *Zaira* e l'*Alzira* del VOLTAIRE, l'*Orfano* d'OTTWAY, il *Douglas* di HOME, la *Bella Penitente* di ROWE, la *Fidanzata di Messina* dello SCHILLER, la *Rosmunda* dell' ALFIERI, e altre molte tragedie, nelle quali non è di vero, che il nome talvolta d'alcuni personaggi. E perchè si vede che il popolo si appassiona per avventura non meno ad esse, che a quelle che s'appoggiano su qualche istoria, dicono taluni ch'egli tiene per veri li avvenimenti che vi si rappresentano, quantunque non si ricordi di averne udito parlare o d'averli mai letti; e avendoli per veri, così muovesi a compassione, come se veri fossero. Io però credo più presto, che il popolo, niente curando che il soggetto sia vero o finto in tutto o in parte, ne seguirà la rappresentazione con viva curiosità e con grande movimento d'affetti, qualunque volta ci vedrà ritratti al naturale passioni e costumi, viluppi d'accidenti, passaggi da felicità in miseria, e da miseria in felicità, virtù costanti e salde contra l'avversità del destino, colpe punite dagli uomini o dal Cielo o dai rimorsi, e in somma tutte quelle mirabili vicende che, sebbene giammai non si sieno incontrate nei luoghi e ne' personaggi che il poeta gli rappresenta, pure incontrar vi si potevano, perchè al vero si rassimigliano. Laonde a me pare che ben si apponesse chi definì le opere drammatiche per ingegnose allegorie, dalle quali la riflessione degli uo-

mini raccoglie le norme della vita civile; perchè l'essere caduto un avvenimento piuttosto in un tempo e in un luogo, che in altri, piuttosto in una che in un'altra persona, è circostanza accidentale, mentre che positivo ed eterno è il significato morale che in quell'avvenimento è riposto. I soggetti inventati, dice l'*Alfieri*, hanno ancora questo vantaggio sopra li altri, che si fanno arrivare al punto che si vuole, vi si fanno nascere quell'incidenti che si giudicano di maggior effetto, e, per mezzo di passioni che s'incalzano fra loro e si urtino e s'inceppino, si può creare una favola così strettamente connessa e varia e raggruppata e dubiosa, che sia impossibile il prevederne lo scioglimento; la qual sospensione, come si vede, è meglio che ogni altra cosa, aggradita dal popolo. Ma con tutto questo, un tal vantaggio (avvertisce per propria sperienza il medesimo scrittore) non è compensato dagli svantaggi gravissimi che l'accompagnano. « Io credo, dic'egli, che sia mal fatto di voler interamente inventare il soggetto d'una tragedia; perchè il fatto, non essendo noto a nessuno, non può acquistarsi quella venerazione preventiva, ch'io credo quasi necessaria, massimamente nel cuore dello spettatore, affinch'egli si presti all'illusione teatrale: e fermamente credo, quanto alla grandezza tragica de' personaggi, dover loro giovar moltissimo, pria che dicano e mostrino essi di essere o di volersi far grandi, un certo splendore del nome che per essi già dica che il sono o che esserlo debbono. Nè l'autore tragico che è un solo e che debbe ai molti piacere, può quindi farsi a combattere questa opinione (o vera o falsa ch'ella sia), per cui li uomini non accordano nobiltà e grandezza in supremo grado alla istantanea e semplice virtù. Se da un'aristocrazia si do-

vesse estrarre un Re elettivo, chi ardirebbe proporvi per Re un uomo ignoto a tutti fino a quel punto? E propostolo pure, chi ne l vorrebbe creder mai degno? Niuno al certo; finchè le sue vere virtù conosciute e provate non valessero a far forza a tutti. Così quella tragedia che si raggira sopra un fatto ignoto e con nomi ignoti o non ancora illustrati, non può far forza all'opinione, finchè non è stata riconosciuta per ottima. E siccome questo non si ottiene mai nè in una rappresentazione o lettura, nè in due, mi pare più savio assai (viste le tante altre difficoltà che già sono da superarsi in quest' arte) di non andarsi a cercare gratuitamente quest'una di più (1). »

Queste cose abbiain voluto accennare intorno ai commodi e agl' inconvenienti che portano seco i soggetti di pura invenzione, affinchè, messi li uni e li altri in bilancia, possa il giovine poeta risolversi nella sua scelta non per capriccio, ma scientemente, e conosca di quanti e quali artifizj gli è bisogno per contrappesare i vantaggi che offre l'autorità dell'istoria.

Abbiamo finquì parlato del verisimile *integrale* dell'azione, come lo chiamano i maestri; con tutto ciò ben poca ed anzi nessuna lode otterrebbe quella tragedia che alla verisimiglianza della favola per così dire in massa non aggiungesse ancora la verisimiglianza de' particolari e de' costumi e delle sentenze, e di tutto in fine, volendosi che parte non sia in cui essa non debba aver luogo, acciocchè perfetta apparisca la imitazione. Ma di queste cose per ora ci passeremo, giacchè tanto è facile il riconoscervi la mancanza del verisimile, che anche li ignoranti e li idioti con tutto il loro

(1) ALFIERI, Postille alla *Rosmunda*.

grosso modo d'intendere comunemente la riconoscenza.

Ma prima che imponiamo fine a questo paragrafo, sarà bene levar via un errore in cui si veggono cader molti, i quali vorrebbero che il verisimile fosse in ogni più picciola cosa portato a tal segno, che lo spettatore avesse da prendere la imitazione drammatica per la realtà stessa. Il che nè so quanto possa sperarsi, e nè anche quanto sia da desiderarsi: perciocchè molte cose sono le quali in tanto solo ne piacciono, in quanto le sappiamo imitate; laddove se fossero vere, o noi per tali le avessimo, ne dispiacerebbono. E senz'altro i terribili quadri della tragedia diverrebbero un tormento insopportabile allo spettatore, s'egli potesse persuadersi non esser quelli una imitazione d'un fatto altra volta seguito, ma essere il fatto medesimo. Fortunatamente però non è così; e qualunque volta le circostanze di dolore si presentano all'animo nostro con troppa veemenza e intensità, noi ne mitigiamo l'impressione ricordandoci di veder cose finte (1): quindi è che non pure ne viene in un subito scemata, anzi distrutta la pena onde summo compresi dall'apparente spettacolo di dolore, ma ci si apre una fonte novella di piacere, simile a quello che bene spesso provammo in destandoci da un tristo sogno: noi siamo contenti che ei non fosse vero. Nel medesimo tempo la curiosità ne spinge a seguir di nuovo il cor-

(1) Se ciò non fosse, allor quando *Mèrope*, a cagion d'esempio, sta per occidere il proprio figliuolo chi è che non gettasse un grido di spavento e non corresse a impedire tanta sciagura? Che se niuno il fa, si è per questo che la sensazione troppo dolorosa eccitata nell'animo nostro da quell'atto di cieco furore ne sforza a rientrare in noi stessi e a riflettere che simulato è ciò che vediamo.

so della favola ; perciò subitamente ci lasciamo ricadere nell' illusione: e così a vicenda crediamo, quasi a ogni istante, l'esistenza degli obbietti innanzi a noi rappresentati. Laonde, non che si debba in una rappresentazione drammatica fuggir tutto quello che può dare alcun indizio d'esser false le cose rappresentate, ma anzi veggiamo che i più grandi poeti a bello studio inducono di tali indizj nell'opere loro, e però fanno parlare in versi i loro personaggi, e li fanno parlar tutti una medesima lingua, qualunque si sia la loro nazione; il che per certo ei non farebbero se credessero di dover imitare perfettissimamente il vero. Nè per ciò si offende il verisimile; poichè ogni artista ha l'obbligo d'imitare la realtà con la materia ch'egli si ha proposta e che gli è propria, nè dee mai cambiarla o nasconderla: e quindi avrà egli adempiute tutte le sue parti sempre che gli sia riuscito di comunicare alla sua materia quelle circostanze del vero ond'essa è capace. In quella guisa pertanto che nessuno accuserà d'inverisimiglianza una statua per non aver essa le tinte, il calore, il moto, e in somma la vita dell'uomo reale, altresì non potrà niuno a ragione accusar di inverisimiglianza quel dramma in cui le persone parleranno la lingua del poeta e parleranno in versi, e dove la imitazione d'ogni altro particolare arriverà solo a quel grado che all'arte sua è concesso di arrivare. Tanto lo statuario, quanto il poeta ne porgono quello che è in loro facoltà; e qualora l'uno e l'altro, per rendere più perfette le loro imitazioni, accattassero altronde materia e strumenti da supplire a' difetti de' propri, cadrebbero appunto nell'inverisimiglianza credendo di schivarla: poichè non sarà mai verisimile nè che un marmo abbia le tinte, il calore e i

successivi movimenti dell'uomo vivo, nè che ogni circostanza prodotta in su la scena si pareggi in tutto e per tutto con quello che si vede nella vita reale, considerato la materia e i mezzi con che il poeta imita.

In somma per illusione teatrale non vuolsi già intendere un errore involontario che faccia prendere il finto pe' l' vero. All'incontro ella è uno stato volontario dell'anima, durante il quale, essendo tutta la nostra attenzione assorta nell'oggetto che ne è offerto, resta in noi sospesa la facoltà di paragonare il presente co' l' passato e co' l' futuro o con le cose di che abbiamo cognizione; sicchè quell'oggetto in tanto l'abbiam per vero, in quanto è vera quella parte di esso che ne percuote la mente nè ci avvediamo del falso che esso contiene, perchè l'immagine sua non è esclusa da un'altra immagine che tiri a sè l'assenso della nostra ragione. In quel mezzo noi sogniamo, per così dire, con li occhi aperti. Tutta l'arte adunque del poeta debb'essere indirizzata a far di sorta che noi ci mettiamo in questo stato, che è detto estasi: e sì vi ci metteremo ogni volta ch'egli sappia presentare oggetti tanto interessanti e atti a produrre in noi tale e tanta sensazione piacevole da eccitare la nostra attività volontaria ad occuparci interamente in essi.

Ora diranno forse alcuni: S'egli è vero che, come una volta la nostr' anima s'è messa in simile stato, rimane in noi sospesa la facoltà di paragonare il presente co' l' passato e co' l' futuro e con le cose di che abbiamo cognizione, a che valgono tutte le regole della poetica? A quali noi risponderemo ch'esse valgono appunto a trasportar l'anima in quello stato, preparandogliene la via e sgombrandogliela di tutto ciò che ne la potrebbe

far uscire. Egli è bensì vero che ci ha di quelli i quali, non ad altro attendendo che a spiare del continuo da tutte le parti le differenze mai sempre inevitabili fra la rappresentazione drammatica e la realtà, non sia mai possibile che provino illusione alcuna: ma ciò, ben lungi dal mostrare l'imperfezione dell'arte, mostra più presto la debolezza della lor fantasia e l'incapacità di levarsi fuori di sè (1).

§ 4.° Del *Maraviglioso*.

Tanto è la virtù del *maraviglioso*, che spesse volte rapisce lo spettatore in modo da non lasciarli por mente a nessuna inverisimiglianza, a nessun genere di violazione sia di tempo, sia di luogo, sia d'esistenza, come si vede nelle opere di *Shakespeare*, le quali, soprattutto mercè di esso, adescano sì fortemente e piacciono non ostante i loro difetti.

Sono due sorte di *maraviglioso*, come si disse altrove; il naturale, e il soprannaturale. Li Antichi riempivano dell'uno e dell'altro le loro tragedie; e bene il poteano fare, perchè, collocando appresso all'ordine naturale delle cose le apparizioni degl'Iddii e li oracoli e li augurj ed altri simili prodigj, si conformavano all'opinione del popolo; nel che pare al *Zanotti* che consista quasi del tutto la verisimiglianza richiesta al *maraviglioso*. Ma i Tragici moderni, forzati dallo spirito scettico de'tempi, quasi sempre adoperano solo il *maraviglioso* naturale, che non consiste in altro, fuorchè nell'intreccio di molti avvenimenti, dall'accozzamento de'quali nasce la *maraviglia*, massime allora che da quelle cagioni onde parrebbe

(1) SCHLEGEL, *Oper. cit.*

che dovesse uscire un effetto, con bella maniera se ne fa uscire tutto il contrario (ZANOTTI). Al che collima la sentenza d'ARISTOTILE, il qual dice, se ben mi ricorda, che *l'inaspettato* maraviglioso e dilettevole nasce dagli avvenimenti che lo spettatore non attendeva; ma, nel vederli succedere, gli risovviene degli antecedenti a lui noti, e va capace che in conseguenza di quelli e' dovevano o poteano succedere. E quindi è da guardare che l'avvenimento non giunga affatto improvviso allo spettatore; poichè allora egli ne resterebbe confuso e sbalordito e attraversato nella serie d'idee, in vece d'essere concitato ad alcuna passione. Il perchè li Antichi particolarmente soleano porre grande industria a prevenir li animi con qualche dubiezza di luce, acciocchè l'evento non fuggisse tanto dall' aspettazione, che perdesse la compagnia della verisimilitudine, e acciocchè tanto nuovo solamente giungesse, quanto credibile. E mediante quest'arte ne viene che lo spettatore, agitato a poco a poco, e riscaldato dalle congetture, e preoccupato da' precedenti moti, quasi da incerti nunzi del prossimo evento, si trova più pronto e più disposto all'estremo scoppio degli affetti (1). Da' quali principj risulta che vogliono evitarsi tutti quelli accidenti romanzeschi e non preparati, e tutti quelli altri che nascon dal caso piuttosto che dalle cose avanti; imperciocchè, oltre che in tali accidenti non è arte niuna, potendo il poeta fingerne sempre che a lui piaccia, non può per essi muoversi alcuna passione veramente tragica, o perchè inverisimili e non credibili, o perchè vi si scorge subito la mano del poeta che li ha versati, presumendo di fare, come dicono,

(1) GRAYNA, *Della tragedia.*

un colpo di scena , o perchè non cagionati dalle opere virtuose o ree de' personaggi della favola , dalle quali dee nascere ogni effetto, e non da cause esterne, che, non avendo con la tragedia a far nulla, non possono nè manco servire a' suoi fini : e mettiamo ancora che servissero, la degraderebbero mostrandola insufficiente a reggersi da sè ed a farsi piacere con soli i proprj attrattivi.

§ 5.º Dell' *Interessante o Attraente*.

Acciocchè la favola tragica possa *interessare* , che viene a dire destar la curiosità , tener viva l'attenzione e signoreggiar li animi , bisogna che ella sia grande in sè stessa, nuova e atta a muovere forti passioni : all' arte poi s' appartiene di dar norma e rilievo a tali qualità co' mezzi che le son proprj.

Grande sarà la favola, s'ella presenterà lo spettacolo di virtù e di vizj fuor del costume , senza essere però fuori del verisimile ; e tanto più si parrà grande, quanto più illustri e potenti saranno i personaggi ne' quali vedremo operare questi vizj e queste virtù.

Ella sarà *nuova* , se nuova sarà la testura del nodo, nuovo lo scioglimento, nuovi i costumi , e nuovi li episodi che per entro vi saranno traposti, poco importando del resto che nuovo o vecchio ne sia il subietto. Così li argomenti del *Polinice*, della *Mérope*, dell'*Agamènnone*, dell'*Oreste* furono più volte trattati non meno dagli Antichi, che da' Moderni ; ma l'*Alfieri*, variamente tessendoli , di comuni e di vecchi li fece proprj e nuovi. E per l'opposito nuova non potrà dirsi quella tragedia , in cui nuovo sia il subietto e nuovi i nomi de' personaggi , ma che abbia li

stessi costumi, li stessi casi, lo stesso viluppo e lo stesso scioglimento che già in altre opere vedemmo.

E finalmente *alta* sarà la favola a *muovere forti passioni* nell'animo dello spettatore, ogni volta che i personaggi in essa introdotti sieno pure da passioni fortissime agitati, e, sempre avvolti in pericoli e angustie, si veggano operare per fini alti e opposti, sicchè ne nascano li urti de' differenti interessi, li arditi disegni, le trame, l'imbarazzi, l'inganni, le incertezze, e dall'una parte li atti generosi e magnanimi, e dall'altra le perfidie e li atroci delitti. Chè certo mal si converrebbe il nome di tragedia a quella rappresentazione che in sè non contenesse più che un avvenimento miserabile e doloroso; poichè, come dice il *Zanotti*, una scena sola in cui si vedesse alcuna sciagura, ove non fosse ajutata dalle altre, non potrebbe muovere li affetti che assai leggermente; nè so qual compassione ne darla un personaggio, se, essendo in tutto il restante della tragedia lieto e contento, venisse in ultimo chi avvisasse, lui di improvviso esser morto. Dee dunque il poeta tesser la favola di molti accidenti che sieno valevoli, ciascun per sè, a tener li animi sospesi e in ansietà é in timore, e che, nascendo l'un dall'altro, mettano in aspettazione dell'avvenimento ultimo: imperocchè non prima si vede cessare in su la scena il tumulto degli affetti, che il cuor degli spettatori si raffredda, e manca l'attenzione: onde avviene che usciam poi dal teatro così poco commossi, come eravamo nell'entrarvi. E a rendere la favola maggiormente appassionata gioverà moltissimo l'esser ella grande al modo che abbiain detto di sopra: certo essendo che il grado sublime che occupano nella vita civile i Rè, i Prin-

cipi e i Magnati, e l'idea della forza, della possanza e della felicità che accompagna il nome loro, ingrandisce pure agli occhi del popolo le loro sciagure, e li fa quindi appo lui tanto più compassionevoli.

Ma già s'è detto abbastanza degli elementi più principali che costituiscono l'*interessante* della favola. Diciamo ora alcuna cosa intorno alle avvertenze d'aversi nel maneggiarli. E in primo luogo non tutti li avvenimenti, benchè gravi e miserandi, sono di qualità da potersi o doversi mettere in su la scena: chè n'ha molti i quali si vogliono fuggire o perchè non si possono portare a tanta naturalezza e verisimilitudine che non riescano freddi e ridicoli, come per un esempio i combattimenti e certi supplizj; o perchè, offendendo troppo l'interno senso, eccitano orrore in cambio di timore e commiserazione. Che se alcuni di tali avvenimenti fossero così importanti alla favola da non si poter farne di meno, dovrà il poeta contentarsi che lo spettatore li venga a intendere per via di racconto.

Ma poichè la materia ne ha condotti a far menzione dell'orrore, non sarà fuor di proposito che ci fermiamo alquanto a dimostrare in che esso consista e perchè debba fuggirsi.

Nessuno, io credo, ha meglio che DARWIN segnata la differenza che è dal *tragico* all'*orrido*. Il *tragico*, egli dice, consiste nella pena accompagnata dalla pietà, la quale è associata all'amore, la più gradevole di tutte le nostre passioni: consiste l'*orrido* nella pena accompagnata dal disgusto, che è associato all'odio, una delle nostre sensazioni più dispiacevoli. Quindi è che, veggendo noi la rappresentazione d'orride scene di crudeltà, ci sforziamo sull'istante di toglierci dall'illusione

in che fossimo per avventura caduti, non altrimenti che si suol fare in dormendo per sottrarsi dall'incubo; ed ecco sciolto e svanito tutto l'incanto drammatico. Laddove l'amaro calice della vera tragedia è mescolato d'alquante dolci stille di consolazione, le quali ne invitano a piangere, e noi continuiamo di contemplare li oggetti di questa interessante illusione con un diletto più facile a sentirsi che a spiegarsi. È dunque manifesto, che, sendo l'orrido contrario all'intento dell'arte, converrà che il poeta non lo produca alla vista degli spettatori, e imiti *Sofocle* il quale schivò di mostrar *Giocasta* appesa ad un laccio, nè volle che il popolo vedesse *Edipo* nell'atto d'accecarsi (1).

Ma quanto è facile che altri si capacities di que-

(1) Simile avvertimento ne è pur dato da *Orazio* nella *Poetica* là dove dice:

Nec pueros coram populo Medea trucidet,
Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus;
Quaecumque ostendis mihi sic, incredulus odi.

Il qual passo è così interpretato dall' *Engel*. « Il perdere, che *Orazio* dice di sè, l'illusione al vedere rappresentata cosa oltre misura atroce, non era già perchè alla pantomima fosse impossibile di aggiugner a tanto da rappresentarla con tutta naturalezza; ma sì bene perchè l'atrocità lo inorridiva troppo più ch'ei non potesse portare, onde non dover tosto per refrigerio suo fare di sgannarsi dissipando l'illusione dei sensi; dissipata la quale, forza è che nascesse nell'anima quella indegnazione, quella bile, che è l'odi che *Orazio* disse. » (*) E se ciò realmente dir volle *Orazio*, la sua sentenza collimerebbe in tutto e per tutto a quanto si è per noi dichiarato di sopra circa agli affetti che produce all'animo la rappresentazione di cose orrende.

(*) G. G. ENGEL, della *Mimica*, Lett. V; traduzione di G. Rasori.

sto precetto, altrettanto è difficile a determinar la linea di confine fra il *tragico* e l'*orrido*; perciocchè essa penderà sempre un tal poco dall'una, o dall'altra banda secondo l'età, il paese e i costumi degli spettatori, e secondo la tempra d'animo e l'associazione particolare d'idee ne' diversi individui. Laonde è mestieri che il poeta studii attentamente li umori e i genj del popolo co'l quale ha che fare, nè si confidi che ciò che piacque altra volta o in altre contrade, debba piacer tuttavia e da per tutto; imperocchè non sarebbe gran fatto che appunto que' *colpi di scena* che più diletta-
vano un popolo di fresco uscito dalle barbarie e ancor mezzo barbaro, riuscissero nauseosi e insoffribili a un altro popolo renduto mansueto, umano e gentile dalla dolcezza delle leggi, dal raffinamento delle costumanze e dall'efficacia delle liberali discipline. Del resto io per me credo che proprj della tragedia sieno quelli avvenimenti, i quali, essendo imitati su la scena, in mezzo alle grandi perturbazioni che eccitano nel nostro cuore, lasciano ancor qualche cosa di soave che ne invita al raccoglimento della contemplazione; e che per lo contrario fuor de' suoi termini sieno tutti quelli i quali o non hanno virtù d'invitarci a tale raccoglimento, ovvero, già trovandoci per virtù dei precedenti, ne sforzano a uscirne.

Fatti accorti li studiosi di que' riguardi che vogliono aversi nella scelta degli avvenimenti da mettere in su la scena, e avvisati dell'altre cose che valgono a rendere interessante la favola, diremo ancora ch'è non isperino gran lode per le loro tragedie, nè presumano di volgere a loro senno li animi altrui, se davvantaggio non sarà in esse gravità di sentenze, proprietà di favella e convenevolezza di stile, gradazione di tinte nell'espres-

sione degli affetti, bontà di costumi, rapidità d'azione verso la meta e quella varietà ne' particolari che solletica anche il gusto più svogliato, e fa piacere quelle cose eziandio che per sè stesse sono spiacevoli; come veggiamo che la vista de' deserti e l'orror de' precipizj ne invita a una dolce malinconia dopo l'amenità de' campi e de' giardini, mentre che in noi rimanga la speranza di ritornar quando che sia a luoghi simili di delizie.

§ 6.^o Della *Divisione della favola*.

I Moderni dividono le loro tragedie in *Atti* distinti; e quest'uso, propriamente parlando, ignoto a' Greci, li fornisce d'un mezzo commodissimo a mettere alcune volte in riposo l'attenzione dello spettatore, oltre a quello già notato addietro di prolungare la durata fittizia d'un'azione senza nuocere alla verisimiglianza.

Orazio vuole che li atti sieno appunto cinque, nè più nè meno (1). Ma questa regola, anzi che dalla natura, è nata dall'arbitrio. Nel teatro greco la distinzione in atti era del tutto sconosciuta: la greca tragedia era una rappresentazione continuata dal principio alla fine. Egli è il vero che alcuni vogliono che s'abbia quivi ad avere in luogo di fine d'un atto il momento che rimane vota la scena, e che il Coro (2) eseguisce di per sè

(1) Neve minor, neu sit quinto productior actu.

(2) Era il Coro una radunanza di persone, le quali, comechè prendessero qualche parte nelle favole, per nondimeno che fossero principalmente destinate a rappresentare in certo modo lo spirito nazionale e ad essere li interpreti de' sentimenti del poeta: in breve egli pare che il Coro fosse lo spettatore ideale. Egli moderava con le sue cantilene le impressioni eccessivamente gagliarde o dolorose d'un'azione talvolta troppo vicina alla realtà; e, offrendo al vero spettatore il riflesso delle sue proprie com-

la parte assegnatagli; ma, neppur così presupponendo, ci si vedrebbe quella regular partizione in cinque atti; poichè la troveremmo divisa quando in tre, quando in sette, e quando in otto parti. Noi dunque crediamo che *Orazio* prendesse dall'uso la regola di partir la tragedia in cinque atti, e che solo in tanto la raccomandasse, in quanto, essendo il popolo degli usi suoi tenacissimo, è bene che il poeta ne lo secondi ogni volta che fare il possa senza pregiudizio dell' arte e de' suoi fini. Del resto la vera divisione, la divisione interna e necessaria di qualsivoglia componimento drammatico, perchè indotta dalla natura, è quella in tre parti, dovendo ogni tutto aver principio, mezzo e fine. Siccome però egli pare che l'esperienza abbia mostrato che in una rappresentazione di due o tre ore abbisogni la mente d'un numero maggiore di luoghi di riposo, così la divisione in cinque parti non solo non è da sprezzare ma anzi da seguire, sempre che il soggetto il comporti, per accommodarci noi pure all' uso de' tempi nostri. E dico sempre che il soggetto il comporti; giacchè, no'l comportando, tornerà meglio in cosa che sì poco rileva, deviar tanto e quanto dall'uso,

mozioni, gliele tramandava addolcite dalla vaghezza d'un' espressione lirica e armoniosa, e lo immergeva nella regione più tranquilla della contemplazione. — Il primo che abbia osservato il Coro degli Antichi in questo punto di veduta, è l'illustre sig. AUGUSTO GUGLIELMO SCHLEGEL. Veggasi il suo *Corso di Letteratura drammatica*, T. I, lezione III. Però qualche cosa di simile troviam pure in BENJAMIN CONSTANT; prefazione al *Wallstein*: e siccome tutte e due queste opere uscirono nel medesimo anno (1809), e non sarebbe improbabile ch'entrambi, esaminando attentamente lo stesso soggetto, fossero concorsi pressochè nella medesima opinione; senza che l'uno sapesse nulla dell'altro.

che sforzar la favola a ricevere compartimenti contrarj alla sua costituzione. Nè mancheranno esempli autorevoli di così fatto arbitrio; poichè e l'*Ester* del RACINE, e il *Cesare* del VOLTAIRE, e il *Filottete* del LA HARPE, e il *Gesù perduto* di PIER-JACOPO MARTELLO; e altre parecchie tragedie non hanno meglio che tre atti. E l'*Alfieri*, solo che avesse osato contravvenire all'uso ricevuto, avrebbe circoscritto in quattro atti l'*Antigone*, la *Virginia* e il *Bruto secondo*, dichiarando egli espressamente che gli venne meno la materia a ben condurle infino al quinto; e in sul proposito della *Congiura de' Pazzi* egli dice che quella tragedia non ha che soli due atti, — ciò sono il terzo e il quinto —, spendendosi i primi due e il quarto in pure chiacchiere, senza che l'azione in verun modo progredisca.

Qualunque però si sia il numero degli atti in che voglia il poeta divisar la sua favola, e' non dee farlo a caso o a vista; ma sì bene, guardando una total proporzione fra la grandezza d'un atto con l'altro, procacciare che ivi cadano divisamenti dove apparisca giusta cagione che i personaggi si conducano in altra parte a dare opera a' loro disegni, e si possa quindi supporre che durante l'intermedio sia pur continuata l'azione, dimodochè non abbiano i personaggi a ritornare in iscena senza che per nulla si sia cambiata la situazione loro; imperciocchè, siccome ne pare d'aver già detto, sarebbe ridicolo che i personaggi si ritirassero dal palco non per altro, fuorchè per dar luogo agli spettatori di mettersi in riposo. Tale sia pur l'intenzione del poeta; ma egli dee così dissimularla, che lo spettatore non ne pigli niun sospetto.

Ciascun atto poi è diviso in più parti, che si dicono *scene*, le quali son determinate dall'entrare

o dall'uscire di qualche personaggio. Il numero delle scene può variare secondo che porta la necessità d'introdurre o di far partire i diversi personaggi; tuttavia dee il poeta aver l'occhio che ancora fra esse si servi una certa proporzione; chè troppo spiacerebbe il vedere un atto d'una sola scena o di due, un altro di dieci o di dodici.

Ma se è difficile il dedurre li atti l'uno dall'altro, più difficile ancora si è il dedurre l'una dall'altra scena. E primamente si vuole che le scene concatenino fra loro in guisa che le persone che sono nell'una, non mai si partano tutte a un tempo; ma sempre alcuna ne rimanga, la quale entri nella scena che segue. Piace altresì che niuna persona venga in iscena o se ne parta, senza che abbia qualche ragione di venirvi o di partirsene, tanto che pajà essere condottavi o ritiratane dalla cosa istessa, non dal poeta. E per salvar la verisimiglianza, è uopo che allor quando un personaggio va fuor della scena per operare alcuna cosa, se ne stia tanto assente, quanto è necessario ad appagar la fantasia degli spettatori; chè se doves'egli operar cosa da richieder lung'ora, converrà non farlo rientrare se non che nell'atto seguente. La quale avvertenza non mostra che avesse il VOLTAIRE nel *Giunio Bruto*, dove si mandano i Padri coscritti e Valerio in senato, e, in mentre che si recitano quattordici versi, questo senato si raduna, giudica e condanna i ribelli, Tullia perisce e la sorte di Tito è rimessa al giudizio di Bruto.

Le persone poi che vengono introdotte nella scena, debbono ragionar l'una con l'altra secondo i loro costumi, affetti e disegni; e, lasciando indietro l'inutile, dir tutto quello che si conviene non pure al loro stato, ma che è necessario a render chiara la favola agli ascoltanti. Ora interviene

delle volte che l'andamento della favola non riuscirebbe assai chiaro, se rimanessero nascosti agli spettatori alcuni affetti e pensieri che insorgono in uno de' personaggi, e ch'egli ha cura di non lasciar trasparire. In tal caso è permesso al poeta, per tacita convenzione, che egli mostri lo stato interno di quel personaggio con fargli dire ciò che gli corre per l'animo. Questi membri di discorso chiamansi *a parte*; ma, siccome è da supporre che li altri personaggi non li odano, così bisogna che sieno concisi e brevissimi, ed espressi, ove far si possa, con una sola parola, e che pur cadano in un momento che sembrino una pausa naturale. In ogni modo, sarà sempre lodevole quel poeta che ne faccia rarissimo uso; e più lodevole ancora sarà quello che sappia al tutto schifarli.

Da ultimo avendo i poeti osservato che l'uomo agitato da forti passioni, e meditante qualche impresa di grave momento, suole appartarsi a favellar da sè a sè non pure con la mente, ma con la bocca, e pigliar consiglio dal proprio cuore; rispondere a sè medesimo, avviseranno essi di rappresentar talvolta alcuno de' loro personaggi in simile stato per far rivelare agli spettatori tutte quelle circostanze custodite nel secreto dell'animo suo, e che è necessarissimo sieno da loro sapute affinch' e' s'interessino all'azione (1). Cotesti di-

(1) Egli mi pare che quadri molto a questo proposito il seguente passo del sig. *Schlegel*. « È d'uopo che noi leggiamo per dir così, nell'anima degli eroi d'una tragedia, affinch'elli c'inspirino interesse; e come mai parteciperemmo alle loro impressioni, se essi medesimi non vi si abbandonano?... Il poeta ne dee introdurre nel santuario de' pensieri secreti, de' progetti ancora incerti, e mostrarci un cuore, il quale, non diffidando ancora di sè stesso, si lascia trasportare a tutti i suoi moti ».

scorsi da sè a sè diconsi *soliloquj*; e poichè sono in natura, non ha dubbio che sien pur verisimili. Altra volta i poeti, italiani e francesi soprattutto, usavano un altro spediente; intromettevano cioè de' personaggi secondarj accanto a' personaggi primarj, i quali si degnavano, il più contra ogni verisimiglianza, di comunicar con essi i più gelosi pensamenti. Ma l'*Alfieri* vide che questi personaggi subalterni, non essendo mossi da nessuna propria passione, non poteano servire in alcun modo plausibile a raggruppare, attraversare, spingere, sviluppar l'azione, e che perciò non solo diventavano inutili, ma, nulla aggiungendo all'interesse drammatico, vi toglievano moltissimo, come quelli che trasfondeano la loro indolenza e freddezza negli animi degli spettatori. Egli adunque fu il primo che sbandì dalla scena italiana i *Confidenti* (così chiamansi i detti personaggi); e sgombrandola di machine tanto inopportune, l'ha renduta anche per questo rispetto a gran pezza più decorosa, più verisimile, più animata, più calda e più rapida della nostra scena antica.

Ma dovendo il poeta, in luogo delle scene fra i personaggi primarj e i loro confidenti, valersi de' soliloquj, bisogna ch'egli abbia molte avvertenze nell'adoperarli. E il primo tratto egli non farà parlare da sè a sè niun personaggio, sè no'l costringe l'importanza delle cose e la necessità drammatica; e porrà mente che lo stesso *Alfieri* condanna nelle proprie tragedie la troppa frequenza de' soliloquj, e l'ha per un difetto da dover guardarsene. In secondo luogo vuolsi che il soliloquio sia rotto, conciso, appassionatissimo, breve, e accennante più tosto che narrante le cose. Finalmente non pare che la dignità della tragedia consenta che i soliloquj vengano uditi da altri perso-

naggi messi a bella posta in ascolto dal poeta per ajutare come che sia l'azione. Non ostante a ciò, quel sovrano ingegno di *Shakespeare* seppe una volta introdurre con tant'arte e novità un soliloquio di tal fatta, che ne riuscì la scena più stupenda e più terribile che mai si fosse veduta. Esso è nel *Macbeth*, atto V. sc. I. Un medico, chiamato a curare *lady Macbeth*, entra a notte avanzata nell'appartamento di essa insieme con una damigella della casa. Ben tosto comparisce *lady Macbeth* istessa: ella è sonnambula; e come quella che è complice dell'occisione del re Duncan, vede ne' suoi sogni tutto l'orrore del suo delitto: ella si stropiccia le mani come per lavarle e detergerle del sangue onde le pare che sieno macchiate; ma quella macchia non dispara: le si ristropiccia; e quella macchia è tuttavia la stessa: le fiuta; e sempre le sanno di sangue: parla de' suoi misfatti e profondamente sospira; ma il suo cuore non si allevia. E intanto il medico e la damigella raccolgono da' suoi atti e dal suo proprio labbro la confessione dell'esecrande sue sceleratezze (1).

§ 7.° Della *Distribuzione della materia*, — del *Nodo*, — e dello *Scioglimento*:

Veduta la forma esterna della favola, passeremo

(1) Una scena sublime dello stesso genere, ma condotta con diverso artificio, si trova nella Parte seconda dell'*Enrico IV*, alla fine dell'Atto III. In essa il Cardinale Beaufort, sul letto della morte e tormentato da' rimorsi dell'occisione di Gloucester, rivela involontariamente il suo misfatto alla presenza del Re, di Salisbury e di Warwick, senza ch'egli raffiguri le persone che lo circondano. In questa scena e in quella del *Macbeth* il Tragico inglese si mostra veramente pittor fedelissimo della natura, e insieme gran maestro nell'arte sua.

mo a notar le cose più principali che risguardano l'intima economia di essa ; cioè a dire, essendo la favola di molti e varj accidenti composta, vedremo con quale ordine e artificio se ne suol fare la distribuzione per entro la detta forma.

E già di lieve si può comprendere che per entro al primo atto si hanno a spargere lumi tali che lo spettatore venga a saper lo stato delle cose, cioè di che si tratta, e dove e da chi, e il punto da che muove l'azione, e in fine tutto che è necessario a sapersi per non errare fra il bujo. Nel che si richiede molt' arte, volendosi che lo spettatore raccolga simili notizie non per via di relazione espressa, come facevano alcuna volta li Antichi ne' loro pròloghi, e neppur dalla bocca di personaggi indifferenti, ma per mezzo di dialogo d'azione fra personaggi primarj, o d'appassionato soliloquio messo in bocca a uno degli eroi della tragedia. È però da guardare che li urti delle passioni e il conflitto delle parole e le contese de' personaggi non pervengano all' uditore avanti ch' egli abbia conoscenza di essi ; poichè, non avendovi l'animo disposto, non potrebbe da quell' improvviso tumulto ricevere alcuna impressione distinta e durevole. Il sig. *Schlegel* fa notar molto a proposito, che, nel momento in cui s'innalza il sipario, trovandosi li spettatori in preda a mille distrazioni, e non essendo per anco eccitata l' aspettazion loro, non potrebbe il poeta conciliarsi la loro attenzione con una fredda narrativa, di cui nessuno ancora si prende pensiero ; e che pertanto è d'uopo signoreggiar di primo tratto la lor fantasia, e, come una volta sia destata la loro curiosità, sviluppare le supposizioni fondamentali della favola. Or ciò s'ottiene ben tosto nel nostro sistema, aprendo la scena, come s'è detto ; con personaggi primarj

che abbiano veramente in cuore alte e incalzanti passioni ; e che non indugino a darne segno. Poche parole per lor dette basteranno a farsi conoscere, massimamente se già con essi avremo avuto qualche pratica in leggendo le istorie. Del resto la difficoltà maggiore che s'incontra nell'esposizione del soggetto, è la chiarezza unita alla concisione, l'evitare a un tempo che i personaggi non si dicano ciò che la prudenza dovrebbe ammonirli di tacere e nascondere, ovvero ciò che è loro impossibile d'ignorare. Nondimeno l'*Alfieri* insegna che « l'esposizione d'una tragedia non riuscirà mai difficile a quell'autore che avrà concepito una semplice azione, e che, spogliatala di tutto l'inutile, l'andrà sempre spingendo ad un solo fine per la più naturale e spedita via ».

Esposto che abbia il poeta il suo soggetto, egli dovrà farne uscire, per mezzo del contrasto delle passioni, degl'interessi e de' fini, quelli accidenti che tengono sospesi li uditori e in timore o speranza di ciò che in ultimo dee avvenire. Questo tratto della favola è chiamato *nodo* o *viluppo*; e benchè s'incominci talvolta ad avviluppar l'azione infin nel primo atto, par che i maestri vogliano che il nodo, propriamente parlando, si formi nell'atto secondo, e occupi tutto il terzo e quarto: nell'atto primo non si fa d'ordinario che prepararne le fila.

Appresso li Antichi il nodo era semplicissimo; due o tre grandi *situazioni* (1) bastavano per pro-

(1) Questa parola *situazione* in questo senso non ha per ancora ottenuta la grazia d'essere accolta in grembo del Vocabolario, tuttochè di lunga mano ricevuta nell'uso commune; ed io l'avrei fuggita volentieri se ne avessi conosciuta un'altra già canonizzata, la quale importasse la medesima idea, cioè è il *dove cadono circostanze da produrre effetti drammatici*. Bene io so che i

durre effetti maravigliosi: ma non credo che tanta semplicità fosse per piacere ancora al popolo nostro, il quale ama d'avvilupparsi per vie molto più dubie e intricate. Nondimanco non dee il poeta, per andare a' versi del popolo, accozzar tanti accidenti, che sembri aver lui più presto avuto in mira di fare un laberinto, che d'ordire una tragedia. Le favole troppo ravviluppate, dice il *Gravina*, sono viziose non solo per la inverisimilitudine loro, ma per la fatica e difficoltà che impongono a chi le vuole interamente comprendere; poichè l'animo, essendo troppo occupato nell'orditura, concepisce meno le parti e l'espressione, è men pronto a sentir li affetti, e raccoglie meno l'insegnamento e la cognizione delle verità per entro il corpo dell'azione distribuite. Sia dunque il nodo della favola nè troppo semplice, nè troppo complicato, e sempre verisimile e conveniente alla tragica grandezza, e penda, ogni volta che far si possa, da' soli e naturali mezzi somministrati dal fatto istesso. S'imiti in somma l'*Alfieri*, nelle cui tragedie non si veggono mai nè personaggi messi in ascolto per sorprendere li altrui secreti, dallo scoprimento de' quali dependa poi in gran parte l'azione; nè personaggi sconosciuti a sè stessi o ad altrui, se non quelli che così debbono essere per ragioni invincibili, come p. e., Egisto nella *Merope*; nè si introducono ombre visibili e parlanti, nè lampi, nè tuoni nè ajuti del Cielo; nè si mirano

superstiziosi osservatori della purgata favella vorrebbero che si facesse sacrificio di qual si sia idea, non possibile ad esprimersi con voci approvate dall'oracolo dell'Accademia, ovvero che si ricorresse al partito delle perifrasi, anzichè significarla con parole non ancora passate per la famosa tramoggia: ma io la penso diversamente, e sto con quelli che fanno gran divario da superstizione a religione.

occisioni inutili, o minacce d'occisioni non naturali e non necessarie; nè hanno luogo agnizioni accattate e inverisimili; nè biglietti, nè croci, nè capelli recisi, nè spade riconosciute, nè i tanti *mezzucci* con che i poeti di minor vena e manco padroni del proprio soggetto sogliono tirare innanzi le loro tragedie; ma tutto nasce dalle viscere del fatto medesimo e con tal naturalezza, che il nodo che ne risulta, pare anzi formato dalla necessità delle cose, che dall'artificio del poeta.

Finalmente l'atto ultimo contiene la *catastrofe* o lo scioglimento della favola, cioè quell'estrema avventura, dopo cui niente più aspetta l'uditore. Da' varj modi che può sciogliersi la favola, essa vien chiamata *semplice* o *implicata*. Semplice è quando il protagonista, già infelice, passa di miseria in miseria e di dolore in dolore infino al colmo della sciagura: tale, per esempio, è il *Prometeo al Caucaso* d'ESCHILO, l'*Ajace* di SOFOCLE, la *Mirra* dell'ALFIERI, l'*Aristodemo* del MONTI. È implicata allorchè v'ha mutamento di fortuna, il qual si chiama con greco vocabolo *peripezia*, per cui taluno, di felice che egli era, diviene infelice, come si vede nel *Cesare* del VOLTAIRE, e nell'*Agamennone* dell'ALFIERI; o, al contrario, come nelle *Mèropi* e nelle *Alcesti*: — e implicata è pure allorchè v'ha riconoscimento o *agnizione*, come se la chiamano; e si fa quando viene a conoscersi che una persona sia di una nascita o di una condizione o di un grado di cui non credevasi che ella fosse, come accade nella *Ifigenia in Tauride* d'EURIPIDE, nel *Torrismondo* del TASSO, ec.: — o allorchè v'ha insieme e agnizione e *peripezia*, come nell'*Edipo re*, di SOFOCLE, dove Edipo stesso, mettendo insieme e raccogliendo le cose dettegli prima da Giocasta, poi dal nunzio e

dal pastore, non può non conoscere sè esser nato di Lajo e non di Polibo; sicchè, trovandosi reo di tutte quelle enormità che Tiresia e li oracoli avevano predette, cade nell' ultima disperazione, e con le proprie mani si lacera li occhi nel capo, gridando:

Che più così non mireran le orrende
Cose ch' ei fece, e ch' ei soffersse; e tolto
Lor fia sempre il veder quei che più dolce
Veder sarebbe, e necessario a lui.

Traduz. di Felice Bellotti.

Quelle favole che si sciolgono per agnizione e peripezia, cioè le implicate, son tenute per degne del primo luogo, quando con facilità e verisimiglianza si dispieghi il loro viluppo; imperciocchè tirano a sè con più viva curiosità l'attenzione del popolo: ma nelle semplici apparisce tanto maggiore l'artificio del poeta, quanto che egli è necessitato a destar la curiosità e la meraviglia solo co' l'giuoco degli affetti e co' soli partiti del proprio ingegno.

Vuolsi qui notare che lo scioglimento sarà sempre più bello, se verrà senz'opera sopranaturale. Ma non per questo è da condannare l'intervento di qualche Nume allorchè la maestà e l'autorità storica del soggetto il sostenga, come avverrebbe a chi trattasse il sacrificio d'Isacco.

Del resto, quale si sia lo scioglimento, assai rileva che egli nasca dal seno medesimo del soggetto, e che sia preparato con tale arte che paja sì bene alla fine non si potesse fare altrimenti, ma che non pertanto lo spettatore no' l' possa prevedere, o solo il prevegga in confuso, e dubiti sempre infino all'ultimo d'ingannarsi ne' suoi pronostici. Il sig. *Dacier* dice che i Francesi hanno pochissime tragedie, di cui l'ultimo atto non sia il più de-

bole; e pure, egli soggiunge, se è parte la quale debba essere più lavorata di tutte le altre, è lo scioglimento, come quello che fa l'ultima impressione nell'animo dello spettatore, e che dee lasciarlo soddisfatto o scontento del poeta. Ben di ciò s'accorse il nostro *Alfieri*, e vi riuscì quasi sempre maravigliosamente. Egli vide che l'animo dello spettatore, per quanto fosse stato acceso dal conflitto delle passioni presentate nel corso della tragedia, facilmente si sarebbe intepidito e raffreddato ogni poco che indugiasse la catastrofe. Laonde con ogni ingegno si sforzò che i suoi quinti atti fossero brevissimi e rapidissimi, e il più tutt'azione, e dovunque il potè senza offendere il verisimile e il decoro teatrale, egli non fa narrare ciò che potea rappresentarsi agli occhi; e quando gli convenne narrare, non s'è mai valuto d'un narratore indifferente e non importante per annunziar la catastrofe, e sempre se' brevissimi favellatori i morenti. Ne' tempi avanti, i grandi colpi si vibravano dietro la scena, e si faceano raccontare da' confidenti e da' personaggi subalterni i fatti più miserandi. Ma, secondo l'osservazione d'*Orazio*, ciò che ne perviene per mezzo dell'udito, opera men vivamente sulla nostra anima, che quello che ci è posto innanzi agli occhi, e di cui ci assicuriamo noi medesimi per via di quest'organo fedele. Si tolgano adunque da' nostri sguardi le cose incredibili o ributtanti per la loro atrocità, nè si faccia che la scena si converta in un circo pieno di strepito e di tumulto, dove la violenza delle azioni indebolirebbe l'effetto delle parole, che sono il vero strumento della tragedia; ma non tema per questo il poeta che, da simili casi in fuori, gli debba essere impedito di far paga la curiosità dello spettatore, il quale vuole aver prove immediate di quan-

to si opera, e assai di mal animo acconsente che il dramma sia un'allusione, direm così, a ciò che non si vede, o un'epopeja recitata: all'ultimo atto soprattutto egli è disposto a ricevere grandi e forti impressioni, e di ragione si sdegnerebbe se il poeta tradisse la sua aspettativa.

ART. II. — DE' PERSONAGGI E DE' LORO COSTUMI.

In quanto al numero de' *personaggi*, SOFOCLE, tra li Antichi, e l'ALFIERI, tra' Moderni, ci mostrano che bastano pochi a tessere la tela tragica; e quindi ne insegnano a sgombrar la scena di tutti quelli che non potrebbero aver parte attiva nella favola, o senza de' quali nè più nè meno progredirebbe l'azione inverso il suo termine. Una tal regola per altro io stimo non dover così rigorosamente essere pigliata, che non possa talora il poeta introdurre eziandio qualche personaggio, il quale, posto che non sia necessario a compier l'azione, ne ajuti tuttavia il corso e serva al maggior movimento degli affetti diversi che si vogliono eccitare.

Per quello poi che s'appartiene a' loro *costumi*, ci rimettiamo a quanto dicemmo in parlando dei costumi che si convengono a' personaggi dell'epopeja, bastando quì l'avvertire che il poeta potrà fingere qual buono e qual cattivo, e qual più cattivo degli altri e qual degli altri più buono, secondo che a lui tornerà meglio per avviar l'azione e condurla a fine con verisimiglianza e con movimenti di passioni.

Merita nondimeno alcuna particolar considerazione il costume del personaggio più principale della tragedia, che i maestri chiamano *protagonista*: giacchè, dovendo l'Epico mirar soprattutto a

destare la meraviglia, il Tragico a muovere il timore e la compassione, subito si vede che, sebbene entrambi prendessero per soggetto la persona medesima, e' dovrebbero diversamente e con varj rispetti considerarla, acciocchè ottenesse ciascuno il proprio fine.

Vogliono dunque i più che il protagonista abbia a essere qual fu disegnato da *Aristotile*, cioè nè del tutto malvagio, nè di somma e perfetta virtù: perchè, se fosse del tutto malvagio, niun timore si avrebbe de'suoi pericoli, e pietà niuna delle sue miserie; s'egli fosse di una somma e perfetta virtù, sarebbe eziandio tanto superiore alle sue sventure, che per poco non le sentirebbe, e quindi li spettatori non avrebbero di lui se non che lievissima compassione, o fors'anco non ne avrebbero nessuna: imperciocchè tutto l'animo loro saria preoccupato dalla meraviglia, nè vi potrebbe aver luogo la forza della simpatia; e quando bene alcun luogo vi trovasse, questo effetto ne seguirebbe che essi pure non sentirebbono le spine delle calamità, e, non le sentendo, non potrebbero nè temerle, nè riceverne dolore. Laddove se il protagonista sarà di virtù mezzana, e soggetto alle debolezze dell'umana natura, sì che per errore involontario o per subito impeto di passione trascorra alle volte in qualche colpa, e indi cadendo nel vortice delle sciagure, ne senta tutto l'orrore o l'amarrezza, è certo ch'egli sarà sommamente atto a far che li spettatori tremino ai suoi pericoli, e si muovano a commiserazione dello stato infelice di lui; poichè, vedendo o credendo vedere in esso come in uno specchio la propria imagine, sembrando loro che in parità di circostanze quello avrebbero fatto e farebbero che egli, tanto gli si affezioneranno da pigliar parte a tutte le sue vi-

cende e da far quasi a sè stessi commune la sua sorte.

Nondimeno io per me credo che protagonista eccellente sarà quegli ancora, le opere del quale sieno tutte virtuose, e nel cui petto alberghi la purezza e l'innocenza, sol che egli non sia sciolto dalle umane qualità, sì che, trovandosi perseguitato e oppresso dal destino o dalla perfidia degli uomini, sopporti bensì con dignità le miserie del suo stato, ma ne senta gli affanni, e ceda pure di quando in quando ai diritti della natura. Tale è di fatto, per via d'esempio, e *Prometeo* appresso di *ESCHILO*, e *Antigone* appresso di *SOFOCLE* e *Ifigenia* e *Ippolito* appresso d'*EURIPIDE*: i quali personaggi si procacciano tanto maggior commiserazione, quanto meno son meritevoli delle sventure in che li veggiamo precipitare.

Ma il *Gravina* porta opinione che stia bene alla tragedia anche il protagonista di sovrana e perfetta virtù, e non soggetto alle umane debolezze. « Perchè un Martire (egli dice) è personaggio perfetto, e Cristo è la perfezione medesima, non si ha dunque da rappresentare la tolleranza d'un uomo divino, e l'infinita virtù dello stesso Dio, e si ha da togliere agli occhi del popolo sì maraviglioso esempio d'imitazione e un'immagine di tanto profitto, per compiacere a'servili seguaci d'*Aristotile* che vogliono il protagonista di virtù mediocre? » Ed altresì mi ricorda che il *Tasso*, in una lettera a *Orazio Lombardelli*, scrisse che *la figura di Cristo in Egitto* era convenevol soggetto di tragedia. Io però, se mi fosse lecito replicare a questi due grandi maestri, direi che i soggetti sì fatti ponno benissimo accomodarsi a uno spettacolo da muovere curiosità nel popolo e da recargli utilità e diletto; ma che simile spettacolo non sarebbe

una tragedia , secondo l' idea che s'accompagna oggigiorno a questa voce, non si potendo suscitare da esso quel misto d'affetti e quelle forti perturbazioni che alla vera tragedia si richieggono.

Quelli poi che vogliono escluso dalla tragedia il protagonista interamente malvagio, non considerano che se esso non è atto a muovere nè timore nè pietà , vengono a rincontro concitate queste perturbazioni dell'animo da qualche altro personaggio principale e virtuoso fatto segno alle sceleratezze di lui ; e quindi la tragedia adempie non altrimenti l'ufficio suo, che se il protagonista fosse il virtuoso oppresso, e l'altro personaggio l'oppressore. Al più, per conciliare le pretensioni dei Critici con la ragion poetica, non si avrebbe a far altro che mutare il titolo del dramma. Così *Filippo*, nella tragedia di questo nome , è sceleratissimo quanto alcun altro fosse giammai ; nè l'*Alfieri* gli ha dato qualità niuna da meritarsi la commiserazione degli spettatori, quand'egli, consummata la sua vendetta, esclama; *Ma felice son io?*, manifestando, con questa sola parola quanto sia lontano d'esser tale: nondimeno la sorte non meritata di Carlo e d'Isabella produce tutti li effetti tragici più gagliardi che uom possa desiderare. Lo SCHILLER trattò il medesimo soggetto; ma, per avere in luogo di *Filippo* intitolata *Carlo* la sua tragedia, ha fuggita la censura di quelli che condannano il protagonista interamente malvagio.

E qui mi cade in taglio d'avvertire che l'unità del protagonista non è condizione essenziale alla tragedia, essendovi esempi in buon dato di ottime tragedie in cui sono più protagonisti, come si vede ne' *Sette a Tebe* d'ESCHILO, nelle *Fenisse*, nelle *Supplicanti* e nelle *Trojane* d'EURIPIDE, nella *Zaira* del VOLTAIRE, nell'*Octavia* e nel *Polinice* dell'ALFIERI, e in altre tali. Ma benchè sieno più pro-

tagonisti, pur l'azione dell' uno non si può senza l'altro dispiegare, e con tal arte e con tanta coerenza e' sono accoppiati, che tendono tutti e arrivano in comune a quell'ultimo evento che determina l'unità della favola.

ART. III. — DELLO STILE E DEL VERSO (1).

Dovendo ragionar nella tragedia persone varie di condizione, di stato, di sesso, di età, e mosse da diversi affetti, e poste in mezzo a diverse circostanze, par bene che ci debba avere eziandio non poca varietà di stile. Tuttavia, non volendosi andar dietro a ciascuna parte, nè raccogliere tutte le minuzie, può dirsi che lo stile che generalmente e per lo più conviene alla tragedia, si è lo stil grave: il quale ama le parole e le forme più pure, più proprie e più semplici, e rifiuta quasi ogni ornamento. E la ragione se ne intenderà subito e facilmente da chiunque consideri che, dovendo la tragedia per lo più trattar materie affettuose, l'affetto richiede purità e semplicità di concettie proprietà d'elocuzioni, sì perchè in tal guisa è verisimile che ragioni uno che è pieno d'affanno o di timore o di misericordia o d'altra simile perturbazione, e sì perchè i soverchi artifizj e ornamenti di stile non solo adombrano, ma impediscono e ammorzano l'affetto. E però ben disse il *Monti* che « una sola di quelle eleganze che i logodèdali chiaman delizie, guasterebbe in un dramma l'effetto della passione; le cui parole debbono non solamente esser note e comuni, ma pronte, e star

(1) Le idee sparse nel presente articolo sono tratte principalmente dal *Zanotti*, dal *Tasso*, dall' *Alfieri* e dallo *Schlegel*.

per così dire nel cospetto di tutti, onde appena proferite sieno intese, e trapassino, come scintilla elettrica, dall'anima del parlante in quella dell'ascoltante. Se questi, distratto da un peregrino modo di dire, si arresta un attimo solo di tempo, la commozione si spegne, e il cuore più non risponde (1). » Ma guardi il poeta che, per essere semplice nel suo stile, non cada nel basso e nel triviale; e si rammenti che i suoi personaggi non debbono mai gettar via il coturno per camminare a piè nudo sul terreno. Le quali colpe egli suggirà senza fatica, sempre che nobili e grandi sieno i sentimenti che torrà ad esprimere: la grandezza e nobiltà loro si tirerà dietro pur quella delle voci che ne sono le immagini. E quando bene il soggetto gli presentasse alcune cose tenui per sè stesse, o gli occorresse di far parlare persone umili, come nunzj, pastori, nutrici e simili, egli dovrà mettere questi brevi tratti in una certa armonia co' rimanente della composizione, usando parole e forme, le quali, senza parer troppo studiate, vengano pur nobilitando il concetto e chi l'esprime.

La poesia tragica, è vero, dipinge passioni ardenti, oppone uomo ad uomo nelle occasioni più terribili, e li mette tutti alle prese con la sventura; pur nondimeno si richiede sempre da' personaggi ch'ella offre alla nostra vista, la dignità ideale. « Il poeta (son parole del sig. *Schlegel*) dee vestire gli eroi della tragedia di quella grazia nobile e commovente che Cesare conservava ancora dopo che ebbe ricevuto il colpo della morte; non bisogna ch'egli ne mostri l'umana natura sot-

(1) *Proposta d'alcune correzioni al Vocabolario della Crusca*, T. I, f. 233.

to un aspetto ributtante; la espressione che più ti lacera l'anima, l'espressione più terribile dee ancora avere un certo che di superiore alla realtà: è questo il miracolo della poesia; essa ha pe'l lamentarsi de' sospiri melanconici; pe'l dolore, degli accenti penetranti; ma pure ne lusinga sempre i sensi con una dolce armonia. Non ci ha che una certa bellezza artificziata, la quale non consuona coll'espansione della verità ». E sol questa artificziata bellezza intendiamo noi d'escludere dalla tragedia. Chè in vero troppo si disdirebbe che mentre i personaggi consultano tra loro e s'apparecchiano a qualche grande e difficile impresa, o vengono tra loro a conflitto, così parlassero, come facesser sonetti e canzoni e gareggiassero a chi più vale in quest'arte.

Per altro ove il soggetto o lo stato de' personaggi il comporti, è permesso al poeta d'innestar pure nel suo dramma le vaghezze della poesia fantastica e lirica; le quali anzi, bene usate e a proposito, serviranno maravigliosamente a innalzar l'animo sopra il corso ordinario della vita e a inebriarlo d'inesprimibile voluttà. Così fece l'ALFIERI nel *Saul*, e così VINCENZO MONTI nell' *Aristodemo*. E parimente non si disconviene ne' racconti alcun poco di quella magnificenza che si ama dalla epopeja. Ma tutto ciò dee farsi con modo e misura e di rado, e astenendosi dall'affettato e dal bizzarro, e con tale accorgimento che pur sempre ci si veggano le vestigie della tragica severità.

Studiï'n fine il poeta di dare al suo stile tutta quella energia, tutto quel rapido e serrato andamento che bisogna a far gagliarde e profonde impressioni; sia semplice, ma con maestà; sia conciso, ma con chiarezza e senza stento: se vuol introdurre qualche similitudine, sì lo faccia, ma

per via di brevissima imagine; narri alcuna volta ma vibrato e spedito, e sol dove necessità lo imponga; corrobori talora i suoi concetti di splendide sentenze, ma vengano esse spontanee, che non si scopra la vanità dell'autore di voler predicarle; sfugga la tumidezza così ne' pensieri, come nella espressione; abbia per norma la scelta natura e l'indole della lingua; e soprattutto accenda ogni cosa di spirito vitale, e segua di grado in grado i movimenti degli affetti, e non lasci mai che niente languisca.

Ciò basti dello stile. Diciamo ora del verso. E già mi pare che per le cose accennate intorno allo stile si comprenderà dovere il poeta anche in questa parte così studiare, avanti ogni altra cosa, la semplicità, che rimanga occulta ogni opera d'artificio e di fatica. Nel resto, il verso tragico vuol esser lento o rapido, fluido o vibrato, secondo le passioni ch'egli dee significare; inclina volentieri a quella cotale asprezza che accresce nervo al discorso, e sempre schiva un'armonia troppo sensibile, la quale, appunto perchè diletta e desta ammirazione, nulla commove. Egli dee tutte le più volte percuotere l'anima con un suono robusto e dirò così virile, e suscitarla all'eroica grandezza.

Il verso usato oggigiorno da' Tragici italiani è lo sciolto, non sol come quello che, meno scostandosi dalla prosa, meglio serve alla imitazione; ma perchè con la varietà della testura e con li spezzamenti s'accommoda a ogni occasione ed affetto che prestar possa il dialogo, è nobile e sublime senz'essere sforzato e gonfio, è di per sè così gagliardo e maestoso che punto non abbisogna della rima per sostenersi o per ben parere, e in somma ha tutte le prerogative per essere tragicchissimo.

Primo e sovrano maestro del verso tragico è l'*Alfieri*; e se talvolta quel suo verseggiare ne riuscisse troppo duro e contorto, impareremo a renderlo più morbido e piano, frapponendo la lettura delle tragedie del *Monti*, alle quali non può niun'altra pareggiarsi per forbitezza ed armonia, e temperando la maniera dell'uno con quella dell'altro poeta.

L'importanza dello stile e della versificazione è così sentita in Francia, che sovente la riuscita di un dramma è ivi determinata da queste due sole qualità. Non così al tutto avviene presso di noi; ma pur si vede che una tragedia, la quale, essendo distesa in ottimo stile e con ottimi versi, abbia alcuni difetti nell'invenzione, piace d'ordinario assai più che un'altra, la quale, essendo nell'invenzione abbastanza felice, niente abbia di quel prestigio che dall'eccellenza dello stile e del verso dipende. Il perchè non cesseremo di raccomandare che, provveduto all'intima organizzazione delle opere drammatiche, si rivolga tutta la diligenza alla politura della lor superficie, all'armonia de'colori, alla grazia e alla facilità dell'esecuzione. Di quì risulterà quell'ordinata concordia d'elementi e quella perfetta corrispondenza tra la forma e lo spirito ond'essa è animata, che costituisce la vera bellezza poetica.

CAP. III. — DELLA TRAGEDIA URBANA.

Allorchè la tragedia imita funesti avvenimenti succeduti a persone private, ella assume il titolo di *Tragedia urbana*, ed anche *Dramma* semplicemente si nomina. I più de'maestri inclinano a condannarla, e forse non a torto; solo io bramerei che meglio giustificassero la loro sentenza. Quanto a

me, io credo che si debba in generale disapprovarla per ciò ch'ella si mostra più atta a tormentare lo spettatore e a farlo raccapricciare e inorridire, di quel che sia a commoverlo profondamente. Di che parmi trovar la ragione in *Aristotile*, il qual dice che si ha misericordia inverso delle persone che non ci appartengono assai da vicino, ma che tuttavia non crediam degne de' mali in cui le vediamo cadute; laddove inverso di quelle che molto ci sieno strette per parentado o per amicizia o per amore, noi ci troviamo disposti non altrimenti che inverso di noi medesimi; e quindi, riguardando noi le loro sciagure come nostre proprie, inorridiamo a quella vista, e siamo commossi ad atti di vendetta e di crudeltà (1). Ora la moltissima distanza che è da noi agli alti personaggi della tragedia eroica, non lasciando nascere l'idea che la lor sorte possa quando che sia divenir pure la nostra, fa sì che dalle lor miserie sol riceviamo quella impressione che basta a eccitare la nostra pietà; ma quando la tragedia ne presenta il terribile quadro di funesti e sanguinosi avvenimenti che involgono persone a noi vicine di tempo, di stato, di circostanze, di relazioni, non è più misericordia che noi sentiamo di esse, ma orrore, angoscia, e tutto ciò che di acerbo e atroce elle soffrono, perchè in esse c'immedesimiamo. Il che se così è, parmi che per la stessa ragione l'animo dei Principi a rincontro verrà più straziato dalla tragedia eroica, che non dall'urbana; perchè, all'opposito del popolo, quanto son essi vicini a' personaggi della prima, tanto son lontani de' personaggi della seconda.

(1) *ARISTOTILE*, *Retica*, Lib. II cap. della *Misericordia*.

Non ostante però le cose sopradette, siccome nella classe eziandio de' privati cittadini si veggono alle volte grandi uomini, i quali, mentre s'innalzano sopra li altri coll'esercizio di straordinarie virtù o con ledoti di sovrano ingegno, sono percossi da crudeli e non meritate sciagure, così non è dubbio che tali uomini offrirebbero soggetto opportunissimo di tragedia urbana, sì perchè le loro eccelse qualità morali o intellettuali, separandoli dal commune del popolo, li rendono degni di quella pietà che non è turbata o impedita nell'animo suo dal riguardar le loro disavventure come se cadessero in lui stesso, e dal tormentoso sentimento del proprio pericolo, e sì perchè dall'altezza de' loro concetti e dallo splendore de' loro fatti riceverebbe la tragedia una cotal dignità non in tutto inferiore a quella ch'essa ritrae dall'antichità dell'istoria e dal grado supremo de' personaggi. Ed io mi penso che quell'italiano poeta il quale, per cagion d'esempio, mettesse in su la scena la morte di *Pandolfo Collenuccio* sì fortemente descritta dal conte GIULIO PERTICARI (1), di tutt'altro s'avrebbe a dolere, che della scelta del subietto, se mal gli riuscisse del suo tentativo.

Ma quelli che, pescando ne' *Processi delle cause celebri* le atrocità più inaudite, e attribuendo alte passioni a uomini oscurissimi, e facendo parlar loro il linguaggio degli eroi, si confidano di far tragedie, costoro, io dico, si abusano dell'arte, accoppiano l'orrido coll'inverisimile, assettano il manto dei re alle spalle del mendico, e come dice IPPOLITO PINDEMONTE, cangiano il coturno in una pantofola.

(1) *Biblioteca italiana*, Anno 1816, N.° IX.

CAP. IV. — DELLA COMEDIA.

È la *Comedia* una Rappresentazione di qualche avvenimento atto a ricrear li animi degli spettatori, inducendoli a festa e a riso; la qual rappresentazione si fa introducendo varie persone a ragionare e operare, come se l'avvenimento cadesse in loro, e vero fosse e presente. Di che subito si vede aver essa un fine assai diverso da quello della tragedia, e dover quindi impiegare altra materia e altri mezzi per conseguirlo. Di fatto tutto ciò che è nobile ed elevato nella natura, e a cui sempre s'indirizza la tragedia, non si adatta che ad una imitazione seria; laddove gran parte di ciò che la natura umana ha di vizioso, di difettoso, di stravagante, di debole, può essere cagione di riso a chi lo riguarda sì nella realtà, come nella finzione. I vizj adunque, i difetti, le stravaganze, le debolezze degli uomini saranno il subietto della comedia; le persone in che si trovano queste debolezze, queste stravaganze, questi difetti e questi vizj, saranno li strumenti ch'ella metterà in giuoco per volgere a festa e a riso li spettatori. Ora siccome non ci ha classe alcuna nella civile adunanza, dove la natura bene spesso non lasci scorgere questo suo lato cattivo, così potrà da tutte il poeta comico pigliar l'esemplare delle sue imitazioni. Li Antichi ben videro che la nobiltà accidentale della condizione non poteva in assoluta guisa alterare l'essenza della comedia, e però si ardirono introdurvi li stessi Iddii, come si osserva in ARISTOFANE e nell'*Anfitrione* di PLAUTO; ed appresso de' Moderni, massime in Francia, pare per molto tempo che i poeti non vedessero il ridicolo fuorchè tra marchesi, baroni e cavalieri. Ciò che altera l'es-

senza della comedia e che si oppone al suo fine, è la nobiltà positiva, cioè la dignità morale risultante dall'esercizio di alte e schiette virtù, e che tanto può albergare sotto l'umile capanna, quanto in mezzo allo splendore della reggia: inducendo essa il rispetto e la venerazione, farebbe indubitabilmente cader nel serio. È dunque necessario che il poeta comico, quali pur si sieno i personaggi che egli vuol rendere spettacolo agli occhi nostri, li dipinga e ne li presenti in modo ch'essi non ci mettano già in quella disposizione d'animo che ne porta a giudicare se le azioni loro sono nobili o vulgari, innocenti o colpevoli, ma sì bene in quella che ne fa discernere ciò che è goffo o spiritoso, dèstro o malaccorto, insensato o saggio. E perciò i vizj o i difetti che dee pigliar di mira la comedia, sono quelli della mente o prodotti dalla sensualità. Quando bene e' giungano a cagionare alcun danno, purchè non v'entri il concorso dell'intenzione, saranno sempre assoluti dinanzi al tribunale del teatro, il quale anzi piglia cagioni di riso da que' lievi inconvenienti, da que' passeggiere scompigli, da quelle collere senza notabili conseguenze, che ne provengono. Ma ogni lieta impressione è turbata sì tosto che appariscono i vizj del cuore; poichè l'allegria è incompatibile co'l disprezzo e coll'indignazione che tali vizj si tirano dietro. Noi ridiamo, è vero, alla rappresentazione del *Tartufo*, di quell'ipocrito sì ribaldo non per follia, ma per turpezza d'animo; ma ridiamo non di lui, ridiamo dell'errore di quel balordo d'Orgone che l'ha per un santo: e se di lui ridiamo a qualche volta, si è quando egli ha la vanità di credersi uomo da ridurre a'suoi desiderj la bella Elmira, e sì goffamente si mette in su i lezzj e le lusinghe: ma non più tosto facciamo attenzione

alla sua ipocrisia, che il riso si spegne, e sentiamo altre impressioni.

E non solo dovrebbe l'autor comico tener discosto tutto quello che potesse concitar l'indignazione morale contra i suoi personaggi, ma tutto quello eziandio che destar potesse vero timore e profonda pietà pe' loro stato; poichè simili affetti ne sospingono al serio. In somma egli sempre dovrebbe rappresentar li errori, le contradizioni, le stranezze, li svagamenti, le follie degli uomini, come natural conseguenza dell'impero delle sensazioni o della debolezza dello spirito, come piacevoli capricci del caso che non possono produrre alcun effetto sinistro (*Schlegel*).

Nè per questo si pretende che non abbia a entrare giammai nessun elemento serio nella comedia. Chè non poco di serio porta già con sè la forma stessa della composizione, essendo ivi tutto indirizzato regolarmente ad uno scopo che non si perde mai di vista; dove che vera allegria non può trovarsi se non mentre qualunque scopo è rimosso, ogni ostacolo è tolto di mezzo, e tutto il nostro essere è immerso nel gradevole sentimento d'un bene attuale. In oltre, non altro essendo la comedia che una imitazione della vita ordinaria, è impossibile, se ha da esser fedele, che insieme con l'allegro non riceva pure alquanto di melancolico. Sol piace ch'ella presenti questa parte di melancolico, — che è tale per chi si vede attraversato ne' suoi disegni —, in guisa da recar diletto agli spettatori, con fare che essi ne comprendano la disragione, e perciò ridano degli affanni di lui; e, non si potendo, vuolsi, non ch'altro, che il poeta così disponga la catena degli accidenti, che la parte allegra prevalga alla parte seria.

Avendo finquì veduto quali sieno i difetti che la

comedia dee togliere a rappresentare , e con che risguardi dee farlo, subito si conosce che, oltre al diletto, ella ha pure un altro fine più nobile e più sublime, che è d'ammaestrar li ascoltanti facendo le viste di ricrearli : poichè, vedendo essi che quei difetti danno presa allo scherzo e fanno ridere altrui, cercheranno da indi innanzi d'astenersene , non v'essendo nulla che tanto più temano li uomini, quanto l'esser favola a' loro simili. E questo è l'insegnamento che si propone la comedia. Ella ne presenta il quadro del civile consorzio non qual esempio da seguire, ma come un salutare avvertimento; e questa è l'utilità sua. La comedia ammaestra non colle parole, ma con mettere sott'occhio ad altrui li effetti delle cose: tocca allo spettatore a cavarne le consèguenze e a stabilirvi sopra le norme della sua vita. E s'ella delle volte ne dà qualche lezione di morale, lo fa così alla sfuggita, che non pare suo fatto; ben s'accorgendo il poeta che dov'ei lasciasse tralucere l'intenzione di instruirne, o cesserebbe tosto la nostr'allegria, o, che è peggio, rideremmo della stessa intenzion sua; poichè l'uomo nello stato d'allegria suol volgere in ischerzo anche le cose più serie e gravi, fuorchè non venga turbato dall'idea d'un danno attuale o vicin.

ART.

L SUGGETTO.

Egli pare che oggidì la comedia si sia ristretta nel cerchio degli affari privati e domestici, e che indi tragga sua materia, fingendo da sè il viluppo degli accidenti, o imitando eziandio alcun fatto realmente successo. Nondimeno ella potrebbe volgersi ancora sopra li affari pubblici, i quali bene spesso offrono cagione di farne le rise grandissi-

me; e molta utilità ne seguirebbe. Chè in vero la antica comedia greca era tutta politica, e non imitava la vita privata e familiare se non che di volo e nelle sue relazioni con la vita pubblica. Ma questo campo è ingombro di spine e pieno di pericoli a voler coltivarlo; e però, quando il poeta intende di mettere in canzone alcuni difetti del civil reggimento, ricorre alla forma allegorica, trasformando cioè la grande famiglia della repubblica in una piccola famiglia cittadina; e alla guisa dei favolatori e' lascia che l'intelletto altrui discopra ciò che è nascoso sotto a quel velo.

Presupposto pertanto che la comedia debba rivolgersi sopra negozj domestici, e stabilito ch'ella è diretta a correggere li spettatori inducendoli a riso, agevolmente si comprende che ad ottenere il suo fine bisogna ch'ella dipinga costumi contemporanei, e che sia locale e nazionale: chè se così non fosse, li spettatori, non raffigurandovi la propria imagine, nè pur si darebbero alcun pensiero della deformità di essa, e si partirebbero dal teatro così poco disposti a emendarsi, come quando v'entrarono; anzi e' potrebbero darsi ad intendere che l'età presente o la loro patria fosse migliore dell'età passata o del paese rappresentato a' loro occhi, per avervi solo veduto difetti ond'eglino non sono tinti; e nè tampoco riderebbero per avventura, o perchè stimassero que'difetti inverisimili, o perchè non risaltasse interamente alla loro vista ciò che per difetti li caratterizza in riguardo ad altri tempi, ad altri luoghi e ad altre costumanze, e quindi riuscissero loro inintelligibili le allusioni della favola. Nè io credo che a riconoscere questa verità faccia mestieri di maggior lume; poichè ognuno può vedere da sè come le antiche comedie che un tempo faceano tanto ridere, riescano oggi-

dì fredde, e presso ch'io non dissi anche sazievoli. Noi non possiamo ricevere alcuna impressione profonda da un ritratto di cui non conosciamo l'originale: ne ammiriamo il disegno, il colorito, l'esecuzione; ma il cuore si rimane indifferente e disappassionato. E qui ne pare di scorgere una delle differenze più rilevanti che distinguono la tragedia dalla comedia. La tragedia è di tutti i tempi e di tutti i luoghi, perchè è lo specchio dell'anima e all'anima si rivolge, la quale è sempre la stessa ne' suoi fini e nelle sue passioni: l'interesse e l'utilità della comedia cangiano sempre secondo che vanno cangiando li usi civili, perchè sono essi che offrono il paragone da determinare la maggiore o minore deformità de' difetti ch'ella dipinge.

ART. II. — DEL RIDICOLO.

Ma lasciando queste considerazioni, che forse oramai son troppo lunghe, e rivolgendoci a quella condizione principale che alla comedia si richiede e senza di cui neppur comedia ella sarebbe, voglio dire il *Ridicolo*, è da vedere in che esso consista, donde nasca, e con quali avvertenze si maneggi. E benchè per le cose dette avanti sembrar possa che assai già si sia chiarita l'indole generale del Ridicolo proprio alla comedia, pure io son di credere che non debba tornar vano il discendere adesso in alcune particolarità.

Assai bene definì *Aristotile* il Ridicolo, dicendo consistere esso in una certa deformità senza dolore. E in vero, siccome ne' corpi altrui la deformità, quando sia senza dolore e senza grave incomodo della persona, ci suol muovere a riso, il medesimo avviene in quelle parole e sentenze, in quelle cose, in que' costumi, in quelli atti, ove da

noi siscorga una certa deformità che però non giunga a fare nell'animo nostro una ingrata impressione. La deformità corporale, propriamente parlando, è aliena dalla comedia, poichè non è difetto che per suo mezzo si possa correggere: chi è zoppo o losco, ha bell'accorgersene e sentirne dispiacere; ma non potrà per questo ricuperar l'occhio che ha meno, o slungar la gamba più corta. La deformità, che è subietto legittimo della comedia, consiste in una cotal discrepanza fra le parole, le sentenze, le azioni, li accidenti, i costumi d'un uomo, e la natura, le leggi, li usi, tutto ciò in fine che sembra richiedere lo stato presente di esso. Laonde, volendo noi procedere con qualche ordine, sotto a tre capi verremo considerando il ridicolo; cioè, nelle parole e sentenze, nelle cose, e nel costume.

§ 1.º Del Ridicolo considerato nelle parole e sentenze.

A fine di risparmiare le ripetizioni, ci riserbiamo a parlar più minutamente di questa specie di Ridicolo là dove tratteremo della poesia giocosa: massimamente che il Ridicolo risultante dalle parole e dalle sentenze più allo stile si appartiene che alla favola, e, benchè rinvigorisca molto e rallegri la comedia, le è però sì poco essenziale, che ella piace grandemente eziandio senza di esso, come veggiamo nelle comedie mute, rappresentate dai pantomimi; sol quì diremo che la giocondità delle facezie par che nasca ordinariamente da un ingegnoso e improvviso accoppiamento di due cose disparate fra loro e disconvenienti; il che si riduce all'idea generale che abbiám data del ridicolo. Il *Baretti*, il quale abbraccia questa opinione, già portata dal *Zanotti* e da altri, la dichiara co' se-

guente esempio. Un Re di Francia era tanto tormentato da non so qual malinconia, che non v'era più modo di rallegrarlo e di farlo ridere. Un buffone napoletano che faceva da Scaramuccia nella comedia italiana a Parigi, e che per le sue frequenti lepidezze era ben veduto da quel Re, s'impegnò con una scommessa che ridere e' lo farebbe. Tentata la cosa più volte senza effetto, finalmente al Re nacque un Delfino, e Scaramuccia volò a rallegrarsene con Sua Maestà, la quale ricevette le congratulazioni lepide di Scaramuccia così tra il serio e il malinconico, come quelle degli altri cortigiani. Ma nell'atto dell'essere tutti congedati, Scaramuccia si volta, e con un aria molto compunta dice al Re: *Signor Re, famme uno favor; allo Delfino nato mettilgli nome Scaramuzza*. Chi mai avrebbe potuto non ridere dell'improvviso accozzamento di queste due così distanti idee di *Delfino* e di *Scaramuccia*? Il Re di fatto rise, e Scaramuccia guadagnò la scommessa (1).

Ci ha però un'altra maniera di facezie, non giocose e che non muovono il riso, ma pure contengono una certa subita meraviglia, congiunta a un particolar vizzo, per cui piacciono assaissimo e stanno bene anche alla comedia. Vedetevene un esempio in ciò che fu dettò di Augusto, il quale, essendo stato oltremodo malvagio prima che fosse signor di Roma, come poi ebbe occupata la signoria, mostrò clemenza e saviezza: un bell'ingegno disse allora che *Augusto avea prima ottenuto l'imperio, e poi meritato* (ZANOTTI). Ma, se non erro, mi pare d'aver già toccato di tali facezie o motti parlando dell'epigramma; e se ne trovava gran copia nel *Molière*: chi è, per un modo di

(1) BARETTI, *Frusca letteraria*.

esempio, cui non pajano graziosi e conditi d'argutissimo sale questi versi?

Tous les discours sont des sottises
 Partant d'un homme sans éclat;
 Ce seraient paroles exquisés,
 Ci c'était un grand qui parlât (1).

AMPHIT., AC. II, s. 1.

Oltre a questa breve e improvvisa festività che nasce da' motti e dalle facezie, ne ha pure un'altra distesa e continuata che nasce dalle interrogazioni improvvise, dalle risposte inaspettate, e dall'avvilupparsi l'uno negli argomenti dell'altro e dal confondersi in ciò ch'egli credeva appunto più chiaro, e da mille altri artifizj che tanto avvivano e rendono comico il dialogo. Ma per ben intendere che cosa sia questa festività, e per avvezzarsi a farne uso, è uopo considerarla e studiarla nel *Molière* e nel *Goldoni*, e notarne l'effetto al teatro.

Ma le facezie non debbono contenere empietà niuna, nè esser vili nè laide; chè altro è l'esser faceto, e altro l'esser buffone: questi non piace che al vulgo rozzo e ignorante, nè soqual gloria ci sia a piacergli: quegli piace a tutti li spiriti gentili, e accostuma il vulgo istesso a gustar quelle ingegnose e leggiadre lepidezze che fanno onore non meno a chi le usa, che a chi le intende e gradisce. E perchè alcune facezie pungono altrui, facendo rider quelli che non ne sono punti, vuolsi aver riguardo (così ne ammonisce il *Zanotti*) che

(1) « Ogni parola in uomo oscuro è sciocca :

« Peregrina sarebbe a un grande in bocca. »

Avrebbe forse il *Molière* avuto qui presente alla memoria quel passo dell'ecclesiastico — « *Dives loquutus est, et omnes tacuerunt, et verbum ejus ad nubes usque deducunt; pauper loquutus est, dicunt: Quis est hic?* » —

non mai si pungano le persone che l'universale ha per degne di stima, e non imitare *Aristofane*, al quale dopo tanti secoli rimane ancora la macchia d'aver messo in deriso *Socrate*: nè punger si debbono i poveri e miserabili, perciocchè questi muovono la compassione; e chi li compatisce, mal soffre che sieno scherniti, salvo se i miserabili non fosser superbi e presuntuosi, perchè allora succede il riso alla compassione. Del resto chi vuol punger co' motti, dee congiungere il caustico e il piacevole a misura, tantochè i loro effetti combinati abbiano del frizzante insieme e del leggiadro; e far segno ch'egli studii maggiormente a ricrear l'animo degli spettatori, che a correggerli o istruirli. Il *Molière* bene spesso non ebbe tale avvertenza, e si lasciò trasportare a quell'umore satirico e didascalico che turba tutta l'allegria comica. Leggi, non ch'altro, il *Misanthropo*, e giudica da te.

§. 2.° Del *Ridicolo considerato nelle cose*.

Le cose che più fanno ridere al teatro, dice il *Voltaire* (1), sono li equivochi, li errori, li sbagli. Le comedie del *Goldoni* ne riboccano, e quindi anche oggi giorno eccitano scrosci di risa universali. Ma non meno a far ridere vagliono le beffe e le burle; quelle io dico, le quali contengono un certo inganno inaspettato, per cui nasce molestia ad alcuno, senza dolore però e senza grave incommodo: perchè se la burla uscisse di questi termini, non saria più burla, nè potrebbe muovere a festa e a riso. Tuttavolta, sapendo noi che la burla è finta, siamo disposti a comportare, e anzi ne

(1) Prefazione all' *Enfant prodigue*.

piace che il poeta ecceda pure un tal poco. E quel genere di burle è giocondissimo, quando l'ingannatore è colto a' proprj lacci, e che, per esempio, volendo mentire, egli abbia una cattiva memoria; imperocchè lo stato d'un uomo come che sia gabato, è sempre in sè stesso uno stato comico, purchè non abbia nulla di pericoloso. Questo stato rallegra ancor maggiormente quando è l'effetto o d'un cattivo uso delle qualità morali, senza però che vi concorra l'intenzione, come si vede nel *Disperato per eccesso di buon cuore* e nell'*Officieux*; o della vanità, della dabbenaggine, delle stravaganze d'ogni fatta. Nascono poi *situazioni* piacevolissime allorchè l'inganno e l'errore si trovano d'ambe le parti, e s'incrocicchiano in diverse direzioni. Tale, fra l'altre, è quello di due personaggi che si abbordano con animo d'ingannarsi a vicenda, e che, stando ambedue sulle guardie, non danno fede a nulla di quanto e' si dicono, benchè fingano di cader nella ragna, e alla fine si lasciano senza che all'uno sia punto riuscito di capacitar l'altro, ma pur soddisfatti perfettamente dell'esito della loro scaltrezza. Tale sarebbe ancora la situazione di due uomini, l'uno de' quali, volendo burlar l'altro, gli dicesse, senza saperlo, la verità, e intanto questi per diffidenza cadesse in errore. E tale sarebbe quella altresì d'una persona che si credesse di far toccare con mano ad un'altra lo scorno che le è fatto, e in quella vece scoprisse lo scorno proprio. — Io sarei troppo lungo se volessi andar dietro a tutte le forme che può prenderè la burla; ma chi si trova da natura disposto alla comedia, legga attentamente i Classici in questo genere, e vedrà come infino alle proposizioni più semplici, intrecciandosi insieme, piglino una forza ognor crescente, e arriyino a pro-

durre scene complicate di maraviglioso effetto (*Zanotti, Schlegel, ec:*)

Agli equivochi e alle burle possono aggiungersi altri accidenti, che hanno in sè qualche cosa d'inaspettato e contengono maraviglia e piacciono sommamente, senza che v'entri malizia niuna. Quel filosofo raccomanda la moderazione e la calma a quel ballerino, a quello schermidore e a quel maestro di musica, i quali fra essi contendono sulla prevalenza dell'arte loro: e indi a poco egli pure si riscalda, si serra addosso a tutti e tre, e questi a vicenda addosso a lui, che ne nasce un parapiglia da far ridere il pianto (1). Erasto ha la massima premura di parlare all'oggetto delle sue fiamme, alla bella Orfisa, e cento importuni, l'un dopo l'altro lo trattengono (2). Zelinda ama di tanto amore Lindoro, che oltre a lui non vede nè niuna cosa più desidera; ma Lindoro è tormentato dalla gelosia, e s'adombra quando men dovrebbe (3). Il vecchio maresciallo di Richelieu è là seduto con quella gravità che a un vecchio maresciallo si conviene; gli passa rasente il conté di Creutz, e, non se ne avvedendo, coll' elso della spada gli porta via la parrucca; l'un grida e tempesta, l'altro s'imagina che quegli impazzisca (4). Le quali cose sono molto gioconde e piacevoli, perchè di niente più si ride, che dell'inganno e dell'ira nata per cagione di nessun momento.

Ma come nelle parole e ne' concetti, così nelle cose son da fuggire le buffonerie sciocche e inette; onde par che a ragione il *Boileau* biasimasse quel sacco in cui Scapino, appresso del *Molière*,

(1) *Le Bourgeois gentilhomme.*

(2) *Les Fâcheux.*

(3) *La gelosia di Lindoro.*

(4) GRETRY, *Mémoires sur la musique.*

fa nasconder Geronte per aver comodo di batterlo a sua posta; nè forse la delicatezza d'oggi di patirebbe che sulla scena il conte di Creutz portasse via la parrucca al maresciallo di Richelieu; nè credo che meritassero lode *Carlo Gozzi* e il *Goldoni* dell'avere alcune volte cercato con indecenze e scurrilità d'acquistarsi li applausi della plebe, a ottenere i quali è sì facil cosa, che il doppio l'ottengono i saltimbanchi e i bagattellieri, e chi fa ballar l'orso e la bertuccia, e chi mangia i rospi e il capecchio. Ma li applausi della plebe non sono mai sicura prova dell'altrui merito.

§. 3.º Del *Ridicolo considerato nel costume.*

Un uomo non ha di che vestirsi e cavarsi la fame, e intanto non parla che dello splendore del suo lignaggio, e crederebbe di fare ingiuria a sè ed ai suoi antenati, conversando con valente artefice o con un onesto mercatante. Questi è nato e cresciuto in Italia, e con lo storpiar la favella, con la stranezza degli abiti, con l'affettata serietà vuol farsi tenere per un Inglese. Quegli co' l suo mal governo s'è ridotto in miseria, nè può far passo, che non si avvenga in un creditore, e pur si picca d'insegnar altrui di come arricchirsi ed esser buon massajo. Ecco de' costumi ridicoli per la contradizione che è tra essi e lo stato delle persone in cui tali costumi osserviamo. Nè tema il poeta che, per essersi già dipinte le umane follie sotto mille e mille aspetti differenti, sia per mancargli opportuna materia a' suoi lavori. Così pur fosse! Ma sventuratamente il patrimonio della comedia non s'è mai finora scemato. Ella non fallirà se non allora che li uomini saranno perfetti; nè sino a qui pare che ci abbia motivo di

creder vicino un tal fallimento. Cangandosi le civili istituzioni si cangiano i costumi eziandio; ma vestir novelle forme non è cessar di essere ridicolo. L'autor comico adunque può rimettere su la scena antichi personaggi in altri abiti, e di nuovo fare il ritratto di volti la cui fisionomia si è nel corso del tempo e delle vicende alterata. Volga egli uno sguardo al suo paese, e, se niente non gli fa velo, qui vedrà l'egoista che predica la beneficenza e l'amor de' suoi simili; là l'ignorante che si arroga di dar lezione ai dotti: ivi l'insolente dovizioso, che ancora ha il callo della marra, e disconfessa i suoi parenti che bagnano tuttavia de'lor sudori le glebe: altrove un sedicente amico dell'indipendenza che rifiuta le cariche e le dignità che il Governo a buona ragione gli nega. S'egli avrà la perspicacia del *Molière* e del *Goldoni*, saprà distinguere il satirico senza pudore dal critico gentile e imparziale; l'impostore dall'uom dabbene; il falso filosofo dal vero amico della virtù; il brigatore dal cittadino modesto e fedele. E dove egli non si abietti ad abusar l'arte sua, dipingerà al naturale il cortigiano, senza offender la Corte; l'ambizioso, senza confonderlo coi probi che si consacrano al servizio della patria; l'adulatore, senza oltraggiare l'onesto vassallo che rende i dovuti omaggi al suo Principe.

Dunque la carriera della comedia non è chiusa, nè le fonti del Ridicolo sono esauste. Ma benchè la comedia pigli di mira i vizj e i difetti degli uomini, non è per questo ch'ella debba fuggire il commercio de' personaggi dotati di qualche virtù; i quali anzi le possono giovare assaissimo non solo perchè con la bontà delle azioni loro si guadagnano la benevolenza del popolo, ma ancora perchè servono infinitamente a dar rilievo alla deformità

*image
not
available*

e leggerissimi, e collochi il suo oggetto in guisa che le più fine gradazioni non iscappino dall'occhio altrui. Questi tratti, queste avvertenze nel preparar le situazioni da far uscire i caratteri, non si trovano se non nelle comedie de'grandi uomini, e mostrano la mano maestra. Indi risulta il comico più delicato e più spiritoso di tutti, al quale, per via d'esempio, appartiene quella eccellente scena del *Tartufo* in cui Orgone ascolta le notizie che gli vengono date sulla salute di sua moglie e di Tartufo. E per certo s'egli uscisse fuori parlando lungamente di Tartufo, e commendandolo con molte lodi, non così mostrerebbe di esser preso agl'inganni di costui, come lo mostra con quelle due sole parole — *Et Tartuse?* — ripetute più volte, interrogandone la sua fante che pur vorrebbe parlar di Elmira, non di Tartufo; e con quest'altre — *Le pauvre homme!* —, ch'egli parimente ripete in atto d'estrema soddisfazione ogni volta che la fante gli risponde che Tartufo è sano e grasso a meraviglia, che ha dormito profondissimamente, e che ha mangiato e bevuto con un appetito e con un gusto mai il maggiore.

A rincontro, vi sono certe debolezze o cattive abitudini morali che si riguardano con una sorta di compiacenza da chi le ha contratte, e che, lontano dal voler correggerle, egli anzi nutre e accarezza affettuosamente. Di tal fatta sono spesso quelle inclinazioni, che, senza disegno di nuocere e senza desiderio d'usurpare li altrui diritti, provengono semplicemente dall'impero della sensualità. Questi difetti possono per altro andar congiunti con un grado sufficiente di spirito e di senno; e quando il personaggio in cui si trovano, ritorna in sè stesso, quand'egli si diverte a proprie spese, e di buon animo *confessa* li erro-

ri suoi agli altri, cercando solamente di conciliarsi la loro benevolenza per mezzo del diletto ch' ei loro procura, costui ne presenta ciò che il sig. SCHLEGEL chiama *Comico confessato*. Di questa esagerazione volontaria, di questa caricatura di sè stesso, offre la cittadinesca società frequentissimi esempj, e la comedia se ne vale con grandissimo effetto.

Dalla medesima fonte deriva pure il *Comico arbitrario*, o sia quello de' personaggi fantastici, come l'*Arlecchino*, il *Brighella*, il *Meneghino*, lo *Stentarello*, il *Girolamo*, il *Grazioso* degli Spagnuoli, ed il *Buffone* dei drammi inglesi (*Clown*), i quali tutti par che abbiano ereditato alquanto di quella gioviale ispirazione, di quell' abbandono pieno di franchezza, e di quella libertà di dire ogni cosa, che aveano in grado così sovrano i primi poeti comici dell' Antichità (1).

Del resto niuna cosa maggiormente conviene alla comedia; che una ben chiara imitazione dei costumi, qualunque si sieno, per cui si veggano dipinte e vivamente espresse le maniere di ciascuna età, di ciascun grado, di ciascuna passione. Non vuolsi però che il poeta talmente si abbandoni a una tale imitazione, che esprima i costumi e le maniere degli uomini così appunto come veramente sono, e nulla più; ma piace che tanto o quanto li carichi, e, mettendo bene in vista quello che hanno di ridicolo, aggiunga qualche cosa alla verità; senza di che la prospettiva teatrale mancherebbe d'effetto; salvo che i costumi fossero per sè stessi già tanto ridicoli, che per far ridere non avesser bisogno di veruna aggiunta. I caratteri comici, generalmente parlando, non ponno esse-

(1) SCHLEGEL, *Op. cit.*, T. I, Lez. VII.

re interamente individuali; e' si compongono di ciò che ha di più risentito nei diversi personaggi del medesimo genere, affinchè abbiano aria di rappresentare tutta una classe; e solo si aggiungono loro molte qualità particolari, affinchè il tutto abbia vita, e non sembri la semplice personificazione d'un'idea astratta. Laonde i poeti alcuna volta attribuiscono ancora ad uno stesso personaggio due passioni, le quali, quanto più sembrano ripugnâr l'una all'altra, tanto più si fanno vicendevolmente spiccare, e nel medesimo tempo gli danno un so quale carattere specifico. Così è ridicolo un vecchio innamorato, ed è ridicolo parimente un avaro inquieto. Or fate di questi due caratteri un carattere solo, e ne nasceranno lepidissimi contrasti; poichè non v'è niente che tanto ripugni all'indole dell'avarizia la quale discevera li uomini e li racchiude in sè stessi, quanto un sentimento espansivo e generoso come è l'amore (1): e nondimeno formerete un carattere verisimile, perchè l'umana società ne porge di continuo il tipo.

Ma ritornando a ciò che dicevamo pur dianzi del caricare i costumi, è necessario di non allargar così la mano, che abbiano a perdere la verisimiglianza. E però non si debbono affastellar tutte le specie d'un vizio in un sol personaggio; nè vuolsi che l'avar, p. e., dimostrar debba avarizia in ogni parola ch'egli dica, e in ogni atto che faccia; nè che il colerico spiri colera da per tutto; nè che l'ardito e animoso abbia sempre lo stocco in mano. Nel qual difetto cadono tutti quelli autori che non dal mondo vivo, ma dal mondo morto de' libri tolgono li esempi dei costumi e affetti

(1) SCHLEGEL, *Op. cit.*

umani, e prima li accozzano, che si sieno consigliati coll'esperienza; onde avviene che i loro tratti nè poco nè punto si rassomiglino agli originali che alla giornata cadono sotto i nostri sensi.

Ed altresì non vuolsi che i costumi dieno nel buffonesco insulso e sgraziato. Egli è il vero che sarebbe difficilissimo il segnare i termini del vero comico e della buffoneria; pur nondimeno se ne potrà avere un cotal sentimento osservando al teatro, quando scoppiano le risa, chi è che ride: se le persone culte e garbate, abbi quel motto o quell'accidente o quel tratto per saporito e grazioso; se i rustici e li sciocchi, già non t'inganni a risolverti che si rida d'una sguajataggine da vergognarsene.

ART. III. — DELLA COSTITUZIONE DELLA FAVOLA.

Ben costituita sarà la favola comica, se, oltre alle condizioni che siamo finquì venuti accennando, avrà pur quelle che vedemmo richiedersi alla tragedia; che vale a dire s'ella sarà una, continuata e intera, e sopra ciò verisimile, maravigliosa e interessante, con bontà di costume e convenienza, e con tutte quelle particolarità che riguardano la distribuzione della materia, la concatenazione delle scene, il moto progressivo dell'azione, e altre cose tali: salvo però le modificazioni volute dalla differenza così de' fini che hanno queste due forme drammatiche, come de' personaggi ch'esse imitano. Ma perciocchè fra tali modificazioni per avventura n'ha parecchie le quali non si presentano così subito alla mente che ognun possa notarle da sè, faremo di esse qualche parola.

§. 1.^o Delle *Unità*.

E incominciando dall'unità dell'azione, se ben ci ricorda, si disse che, quantunque i più de'maestri ricerchino nella tragedia insieme con l'unità dell'azione l'unità del tempo e l'unità del luogo; pur la ragione, assai più che i maestri autorevoli, permette al poeta di sciogliersi alcuna volta da vincoli sì duri e arbitrarij. Ma se tal libertà si vuol concedere di buon animo alla tragedia per ciò che bene spesso le fila d'un gran disegno si muovono a un'ora in paesi lontanissimi, e i grandi effetti non maturano se non lentamente, egli pare a rincontro che si debba ristringersela non poco in riguardo alla comedia, come quella che sempre si rivolge sopra i piccoli affari e da poter consumarsi in termine brevissimo e di tempo e di luogo, senza che la verisimiglianza ne patisca. E di ciò tanto più facilmente mi persuado, quando che lo stesso sig. *Schlegel*, il quale a tutto suo potere favoreggia la trasgressione delle dette unità nella tragedia, passando a parlar della comedia dice che l'unità del tempo si presenta quivi pressochè da sè stessa, dovendovi dominar l'intrigo, la cui attività conduce tutto al suo fine con prontezza. E la vita domestica e sociale (egli soggiunge), che forma il circolo entro cui s'aggira la comedia, è naturalmente sedentaria: il poeta non ha bisogno di far viaggiare la nostra imaginazione. Nulladimeno, in quanto all'unità del luogo, egli è d'opinione che si abbia a permettere a' personaggi di passare da una stanza in un'altra, o anche in diverse case della stessa città: ed io per me non riprenderei quel poeta il qual dalla città conducesse pure i suoi personaggi alla villa, e dalla villa alla città, sol

ch'egli fare il sapesse con arte, e mi appagasse in tutte l'altre parti che si richieggono alla favola per esser bella e muovere a festa e a riso: e chi non volesse accordarsi a tale opinione, dovria per prima condannare il *Goldoni*, il *Nota* e più altri Comici lodatissimi, i quali non mai si assuggettarono più che tanto alla regola dell' unità di luogo. Il *Molière* il quale si picca d'osservar religiosamente questa legge, colloca sovente la scena nella pubblica via o in una sala commune; donde poi nascono inverisimiglianze e sconvenienze ben più da biasimarsi, che non sarebbe stato il far passare i suoi personaggi da un luogo in un altro.

§. 2.° Del *Protagonista*.

Parlando della tragedia, notammo che n'ha varie con più protagonisti. Il medesimo si riscontra eziandio nella comedia, e forse più sovente; poichè ben poche son quelle ove non accade che una sia la persona intorno a cui si rivolge l'azione, e un'altra quella sopra cui cadono le beffe e il riso. Con tutto questo una sarà l'azione, sempre che tenda a un sol fine.

Ma giacchè siamo entrati a dire della duplicità dei protagonisti, servirà molto alla giocondità della favola l'esser tessuta di modo che lo spettatore pigli affetto a quello intorno a cui si rivolge l'azione, ed a cui vuolsi che in ultimo bene avvenga. Il che si ottiene con attribuirgli tal costume, che, senz'essere privo d'ogni difetto, abbia soltanto quelli che o si stiman leggieri, o per l'età o per altro facilmente si perdonano. E crescerà la benevolenza degli ascoltanti verso di esso per l'opposizione di quello o di quelli altri personaggi sopra cui nella fine cadono le beffe. Nè gioverà meno ad

accrescere una tale benevolenza il far sì che egli si trovi nel corso dell'azione in qualche turbamento, o inquietudine; perchè ne nascerà la compassione nel popolo, la quale si trae seco l'amore. Bisogna tuttavia guardare che simili turbamenti e inquietudini non sieno troppo gravi, poichè si cadrebbe nel serio e per poco nel tragico, e ogni allegria sarebbe ita. È questo, per dirlo così in passando, uno degli scogli più difficili a evitare; e ben se 'l sanno anche i più esperti, i quali più volte non poterono fare che non vi dessero dentro.

§. 3.º Degli *Episodj*.

Sebbene la favola, perchè dir si possa continuata, debba comporsi d'accidenti così legati e connessi tra loro, che l'uno nasca dall'altro, non per questo le disconviene un qualche episodio, purchè sia tale da servire o a condur l'azione al suo fine, o ad accrescerne il ridicolo, che è quello che vuolsi principalmente nella comedia. Togli via dal *Tartufo* l'ostinazione di Madama Pernelle, ed avrà quella comedia nè più nè meno lo stesso esito; pur vi sta bene l'intervenimento di madama Pernelle e l'ostinazion sua, perchè rende la favola più gioconda e ridevole (ZANOTTI). Per la stessa ragione io non istimo che al tutto inutile abbia a dirsi nel *Filosofo celibe* del NOTA quella scena così graziosa fra D. Eugenia e il parrucchiere; la quale, se niente serve al nodo e allo scioglimento dell'azione, ne accresce la festività, e giova, non che altro, a dar rilievo alle follie di quella vecchia.

Ma se permettesi e piace alcun episodio, troppo spiacerebbe che fossero poi tanti, che quasi tutta in episodi s'andasse la comedia. Nondimanco i Francesi a bello studio compongono di tali comedie,

ove le scene non hanno alcuna concatenazione, ed ove li accidenti sono così staccati fra loro e sì poco necessarj all'ultimo fine, che molti se ne potrebbero torre, e molti aggiungere a capriccio, senza che ne venisse pregiudizio veruno all'orditura. Essi le chiamano *Pièces à tiroir*; e il MOLIERE ne diede il primo l'esempio ne' suoi *Fâcheux*. Ma comedie sì fatte appena che si soffrissero sul nostro teatro, se non fossero brevissime, condite d'arguti sali, piene di brio, e recitate da valenti attori.

§ 4.º Del Nodo.

Alcuni dividono le composizioni comiche in comedie d'*intreccio* o d'*intrigo* (che pur così le chiamano), e in comedie di *carattere*. Noi però non crediamo che una tal divisione si possa ammettere in un modo assoluto, dovendo una buona comedia essere a un tratto e l'una cosa e l'altra; senza di che mancherebbe o di soggetto o di movimento. Vero è che la dipintura de' costumi e il variato giuoco degli accidenti possono a vicenda predominare in una comedia; ma come che sia, lo sviluppo de' caratteri vuol sempre situazioni di contrasto; e di quì risulta ciò che nominiamo *intreccio*. Le situazioni di contrasto nascono poi dagli opposti disegni de' personaggi o anche da' capricci del caso; e si li uni come li altri o li altri e li uni insieme, dal momento che incominciano ad attraversar l'azione e ad avvilupparla, costituiscono il *nodo* drammatico.

Ben ci sovviene che nella tragedia non abbiamo dato quelli accidenti che provengono dal semplice caso; ma le ragioni che ne mossero quivi a manifestar quel nostro sentimento, non si possono applicar tutte alla comedia come quel-

la che rappresenta affari privati e domestici, e conflitti di piccole passioni e subitane, in cui non è da domandare quanto vaglia il caso. Una balordaggine di un servo, una parola d'una fantesca detta fuor di proposito, un fatto mal rapportato, bastano sovente a sconvolgere tutta una famiglia. Senza che, dal semplice caso nascono bene spesso tali combinazioni, che le più curiose non si potrebbero a bella posta ordire per dar cagione di ridere alla brigata; e questo è lo scopo a cui la comedia dee sempre tener l'occhio. Tutta-volta ancor nella comedia quel nodo sarà sempre più bello (perchè più verisimile e men soggetto a scoprir l'arte), il quale si componga d'accidenti nati l'uno dall'altro, e paja che da sè stesso naturalmente si vada formando, senza che vi entri la mano della fortuna.

Del resto, per quanto piacer possa che il nodo d'una comedia sia formato in guisa da far passare lo spettatore per mezzo a una serie variata d'equivochi, d'errori, di sforzi inutili, di piccole passioni deluse, di ripieghi inaspettati, di bizzarre avventure, è da por diligenza che tutte le cose si fatte s'intreccino con bella maniera, talchè non v'abbia oscurità nè confusione alcuna, e si possa agevolmente tenervi dietro; poichè, come una volta lo spirito è disposto all'allegria, par ch'egli tenti fuggire tutto quello in che altri volesse occuparlo, e ogni poco d'attenzione continuata gli sembra una molestia e una fatica.

Vuolsi finalmente che il nodo della comedia sia verisimile. Nè già per questo s'intende che ogni particolare più minuto regger debba al calcolo delle probabilità; perocchè, come ben dice lo *Schlegel*, se l'autor comico avesse a interdirti ogni combinazione tanto o quanto straordinaria, e

strettamente attenersi a ciò solo che si vede alla giornata, egli non potrà per avventura nè manco sollazzar li animi; ma sì bene è necessario che li accidenti introdotti nella favola sieno, secondo il giudizio del popolo cui tu li esponi, possibili ad avvenire, e si leghino insieme convenientemente, e sieno vestiti di quelle circostanze che più li possono far parer veri, nè discordino da' costumi delle persone operanti nella comedia.

§ 5.° Dello *Scioglimento*.

Lo *scioglimento* del nodo comico debb'essere fatto in maniera che i personaggi si trovino ridotti a uno stato d'equilibrio e di riposo, almeno apparente, in cui sia paga la nostra ragione: vuolsi, cioè, che ivi abbia fine il dramma, ove tutti li ostacoli son tolti di mezzo, i buoni raccolgono il frutto della lor virtù, i pazzi si fanno savj o non possono più nuocere, e i viziosi sono smascherati o puniti.

Varj sono i mezzi con cui può sciogliersi la favola; pur quello scioglimento avremo in generale per lo migliore di tutti, il quale sarà prodotto da un accidente che scaturisca dalle cose avanti, e non già nato repentinamente dalla fortuna. Chè in vero grande ingegno non si ricerca a sciorre un nodo con mezzi estranei, o alla maniera d'Alessandro (1); e li scioglimenti così fatti possono

(1) Mi ricorda aver veduto uno spettacolo, il cui ultimo accidente era un'improvvisa eruzione vulcanica la quale seppelliva sotto la lava o le pietre tutti i personaggi della favola. Con mezzi simili si potrebbe in un colpo, e quando più fosse a grado, fornir qualunque rappresentazione, per quanto ella fosse complicata. Ma il nodo drammatico sarebb'egli disciolto? No; sarebbe distrutto; e l'azione sa-

bene indurre maraviglia, ma non appagare lo spirito. Laonde i Critici vanno generalmente d'accordo nel biasimare lo scioglimento del *Tartufo*, come quello appunto che si fa per un mezzo alieno dal dramma, cioè per uno improvviso ordine del Re.

E poichè siam caduti a dir della maniera che si scioglie il nodo del *Tartufo*, aggiungeremo ch'essa è riprensibile ancora per un altro verso; ed è primamente che lo stato d' *Orgone*, vicino a essere espulso da casa sua e messo in prigione, fa nascere l'idea d'un pericolo reale e grave e ben differente dal ridicolo imbarazzo in cui il poeta comico avrebbe avuto il diritto di gettarlo per fargli pagare il fio della sua cieca fiducia: — in secondo luogo lo stesso *Tartufo* è punito troppo, e quella tanta severità mette pure tristezza, dove che nella comedia si vuol ridere. Però, se *Tartufo* rimanesse soltanto deluso e svergognato, e non fosse tratto, come è, in prigione, più forse quella comedia piacerebbe (*Schlegel, Zanotti*, cc.). Ma il *Molière* diede a *Tartufo* tanta malvagità, che non avria potuto per avventura punirlo più lievemente ch'egli non fece, senza offendere di altra parte quella certa convenienza che vuolsi anche su la scena fra la colpa e il castigo. Onde si vede novamente quanto importi lo sfuggir la dipintura di vizj troppo enormi; poichè la necessità di doverli alla fine punire con mezzi gravi e molesti intorbida non poco quell'allegria che lo spettatore è venuto a cercare al teatro. E benchè piaccia il vedere che male avvenga a un malvagio, è questo

rebbe troncata, non già compita; poichè nè la ragione nè il sentimento potrebbero trovare in tale catastrofe di che rimaner soddisfatti. Considerare un avvenimento di questa specie per uno scioglimento plausibile, è lo stesso che determinare la fine d'un dramma dal calar del sipario.

un piacere morale , un piacer serio e alieno dall' indole della comedia. Sieno adunque puniti i malvagi, ma in guisa che la loro stessa punizione offra novello motivo allo spettatore d' abbandonarsi all' allegrezza e alle risa ; il che verrà fatto ogni volta che i malvagi , non mostrandosi degni di pene gravissime, sembreranno assai puniti coll' essere smascherati , delusi ne' loro disegni , ed esposti all' altrui derisione.

Avendo pertanto stabilito che la favola debba comporsi d' accidenti per la maggior parte festevoli e giocondi, e avere un fine , se non prospero per tutti i personaggi della comedia, almeno allegro per li spettatori , certo mi piacerebbe di poter ridurre a diversi capi i modi di preparare ed eseguire simili scioglimenti ; ma perchè ciò non saria forse possibile a niuno , non che a me quasi nuovo in tali materie , potendo sciogliersi la comedia per tante guise differenti , quante sono le varietà de' casi ch' ella può fingere, voglio che mi basti il notarne una, la più bella di tutte, e che si adatta a un numero grandissimo di soggetti ; ed è quando una persona alla fine s' accorge d' essere corsa contro al proprio intento per quella strada medesima ch' ella credea dover condurla a farglielo conseguire. Così nell' *Aulularia* di PLAUTO vediamo che le tante cure e sollecitudini di quel vecchio avaro per la conservazione del suo scrigno sono appunto cagione che altri glielo involi. Nell' *École des femmes* del MOLIERE , un uomo , già sul tramonto e voglioso nondimeno d' ammogliarsi , alleva una fanciulla in una totale ignoranza d' ogni cosa , affinch' ella resti a lui fedele ; e di tale educazione nasce precisamente il contrario di ciò che egli voleva ottenere. E nel *Curioso accidente* del GOLDONI, quel Filiberto che tanto si tra-

vaglia per conchiudere le nozze d' un certo ufficiale con madamigella Costanza a fine di far dispetto al padre di essa, combina senz' avvedersene e fa succedere in quello scambio il matrimonio della propria figliuola coll' ufficiale medesimo, che è la cosa più dispiacevole che mai gli potesse incontrare.

Alcune comedie si sciolgono ancora per mezzo di cose sopranaturali; nè certamente è da biasimare un tal mezzo allorchè nel corso della favola se n'è già lasciato tralucere qualche indizio, ed esse medesime danno luogo a festa e a riso, come sarebbono le astuzie de' folletti, le trasformazioni operate da negromanti, o altro simile che rallegri e faccia ridere.

ART. IV. — DELLO STILE.

Lo stil comico, generalmente parlando, vuol essere semplice, umile e dimesso non meno nelle parole, che ne' sentimenti, perchè tale è lo stile che sogliono adoperare li uomini nella loro vita privata. Ma siccome la imitazione dee sempre rivolgersi a ciò che di più bello cade sotto a' nostri sensi, così bisogna che lo stil comico si vesta ancora di quella purezza, di quella nativa eleganza, di quell'urbanità, di quelle ingenue grazie che tanto piacciono nel discorso familiare delle persone gentili e ben educate. E vaglia il vero, non v'è nulla che tanto renda stucchevole una comedia, quanto un linguaggio scorretto, basso, triviale e goffo; dove che dovreb' ella essere scuola al popolo di bel parlare. Nondimeno lo stile umile, altresì come tutti li altri, non è così fisso e determinato che non possa ascendere e discendere per più gradi, ed essere ora più umile e ora meno:

anzi egli dee tanto o quanto variare secondo la diversità de' personaggi introdotti nella comedia, e secondo la diversità de' loro affetti. E gli si concede eziandio di sollevarsi alcuna volta infino al grave e illustre, se la materia il richiegga; ma vuolsi a rincontro che dove per sorte la materia si avvilisce, non abbia ad avvilitarsi anco il poeta: e quindi è necessario che egli non si fermi in essa e non vi si diletta, o che ne asconda la viltà co' ripieghi appunto dello stile.

Dovendosi dunque nella comedia usar generalmente lo stile umile, ma corretto ed elegante senz'essere affettato e sforzato, è uopo che l'autor comico si studii, quanto può, di conseguire una facilità, una proprietà e purità somma di quella lingua in cui voglia scrivere. Io mi so bene, e già lo dissi altrove (1), che li autori comici italiani, per essere intesi, non che tenuti per non affettati, in un suolo, come è il nostro, dove tanti sono i linguaggi, quante son le provincie in cui esso è diviso, si veggono astretti d'adoperare una lingua spogliata di tutti quelli eletti idiotismi che rendono il parlare così vibrato e pittoresco, di quasi tutti que' modi proverbiali onde risulta la speditezza e la vivacità del linguaggio familiare, di tutte quelle voci che non corrono universalmente, in somma di tutte quelle doti cotanto necessarie a far risaltare la leggiadria, il garbo, i sali e la forza del dialogó. Nulladimeno questo nostro bellissimo idioma è così ricco di forme e di partiti, che un abile scrittore potrà maneggiarlo ancora, e modo se non da produrre grandissimo diletto, almeno da non offendere il gusto degli ascoltatori.

(1) V. la Nota 43 al T. II del *Corso di Letteratura drammatica* del sig. SCHLEGEL, p. 347.

E chi è discreto e si conosce di queste cose non pretenderà di più infino a tanto che una sola non sarà la favella intesa, gustata e parlata nella comune usanza di tutti i popoli d'Italia.

Del resto, essendo lo stil comico per più rispetti assai vicino allo stile de' componimenti giocosi, ne piacerebbe che il giovine studioso volgesse pure un guardo a quelle poche avvertenze che daremo in sull'occasione di dover parlare di essi componimenti.

I Comici italiani ondeggiarono gran pezza fra il verso e la prosa; ma egli sembra che oggimai si sieno per la prosa risolti (1). Non ostante a ciò, chi volesse tentar di bel nuovo la comedia versificata, abbia riguardo che la elocuzione si scosti il meno possibile da quella della vita abituale, in quanto alla scelta e all'accozzamento delle parole. Le licenze poetiche, ammesse e gradite in tutti li altri generi, sono in questo interdette; e la struttura del verso dee sembrare che si presenti da sè medesima, senza nuocere alle forme del dir corrente, alla libertà, alla trascuranza istessa della conversazione. Nè fa luogo che il movimento animato del ritmo serva a rialzare i personaggi e a dare maggior dignità al discorso: i versi, nella comedia, devono solamente contribuire alla rapidità, all'elèganza, all'ornamento del dialogo.

Ma siccome di tutte le maniere di versificazione praticate innanzi, niuna ha potuto lungamente godere il favore del popolo, così mi ardisco proporre una, la quale, se non può dirsi nuova, mi pare degna tuttavia che altri ne faccia novello esperimento. Vorrei dunque che il poeta dalle tante

(1) V. la Nota 7 al T. I del *Corso di Letteratura drammatica* del sig. SCHLEGEL. f. 352.

forme di verso che noi possediamo, solo eleggesse li endecasillabi e i settenarj, e questi intrecciasse con bella maniera, e così come venissero da sè; nè vorrei sbandirne affatto la rima, sì veramente che ella cadesse in parte d'onde non si potesse levare che non ne soffrisse l'evidenza del concetto e la naturalezza della frase; ma vie più mi piacerebbe dove servisse o a dar rilievo a certi motti, o ad isculpìr più profondamente nella memoria le sentenze più belle, o ad accrescere l'acutezza e la forza di certe risposte, massime quando vi entra l'ironia, l'insistenza, la derisione. Leggendo attentamente le comedie francesi, mi par d'avere osservato che ne'simili casi il dialogo acquisti dalla rima una vaghezza e un brio che non potrebbe aver d'altronde; e per questo non dubito di suggerirne pure il tentativo nella comedia Italiana, caso che si volesse distenderla in versi.

CAP. V. — DELLA FARSA.

Oggidì suol darsi abusivamente il nome di *Farsa* a tutte le produzioni comiche d'un sol atto, qualunque si sia la qualità e la proporzione degli elementi che le compongono. Ma se non vogliamo confondere i termini e i generi, non altro intender si dee per *farsa*, se non che una maniera di comedia dove il poeta, animato d'una vena di follia e prendendo in giuoco le sue proprie invenzioni, versi a piene mani il comico esagerato e ancora il comico arbitrario della buffoneria, e dipinga piacevoli caricature con tratti nuovi e arditi.

Egli pare che la farsa abbia solo per fine di dar sollazzo al vulgo, il qual ben merita che alcuna volta anche a lui si pensi; e il vulgo tanto più vi

si diletta, quanto che d'ordinario le grottesche della farsa inducono negli animi una cotal maraviglia, ond'egli è sempre avido, e non è bisogno di gran finezza d'osservazione per iscoprirne il ridicolo. Nondimeno, allorchè simili rappresentazioni da forme così grossolane e disadorne lasciano tralucere la singolarità e la vivezza dell'ingegno, come si vede nel *Malade imaginaire*, nel *Bourgeois gentilhomme*, nel *Médecin malgré lui* del MOLIÈRE, e in parecchi lavori del GOLDONI, anche le persone assennate e gentili non si vergognano di intervenirvi, e, dimenticandosi per un momento di sè stesse e lasciandosi trasportare in un mondo per loro quasi che nuovo, vi pigliano grandissimo piacere e ridono saporitamente. E, vagliami il vero, non di rado si trova nelle farse una vita, un movimento, uno spirito, un'allegria, ed anche un fondo di senno, quantunque dissimulato, che indarno si ricerca spesse volte nelle comedie più studiate e forbite; e d'altra parte la giocosità fantastica ha tale attrattiva per le menti fervide e disposte alla poesia, che non è da maravigliarsi come l'Italiani abbiano d'ogni tempo fatto buon viso a questo genere di composizione drammatica.

Fra i molti partiti onde si giova la farsa per dar rilievo al ridicolo, di grandissimo effetto è quello che somministrano le *Maschere*, le quali altro non sono che i rappresentanti ideali delle ridicolosità di varie provincie. Le maschere si vendicano, per così dire, del loro aspetto deforme con la estrema libertà delle maniere e delle sentenze; ed è facile il comprendere non solo quanto vi debba deliziare il vulgo, — essendo una tal libertà l'elemento in che egli vive e si gode —, ma eziandio quali scene festevoli debbano risultare dal contrasto fra entì cosiffatti e l'artificiato contegno e la irritabile schifiltà

degli altri personaggi che il poeta mette loro a fianco. Oltre a ciò, dovendo le Maschere usare il dialetto del proprio paese, ne viene al loro stile quell'atticismo, direm così, che tanto piace al popolo, e ch'egli desidera invano negli altri personaggi; i quali soprapù, essendo rappresentati da attori che non si crederebbero di parlare italiano se non parlassero con gravità, sono d'ordinario affettati e pesanti, e niente hanno del comico, benchè sieno ridicoli. V'ha una specie di ridicolo che non è risibile; e questo sgraziatamente è proprio del maggior numero de'nostri Comedianti. E pur da essi penderà la sorte delle tue comedie, se mai ti toccasse la fantasia di comporne! Poni adunque ogni diligenza a far sì, che, dove recitate non avessero la riuscita che ne speravi, almeno essendo lette ottengano le lodi degli intendenti, i quali sapranno calcolare l'effetto che dovrebbe aggiungere loro la recitazione e la scena.

CAP. VI. — DEL DRAMMA.

La vera comedia, come ci siamo ingegnati di significare, è quella in cui si restringe il poeta a presentare il lato ridicolo de' caratteri e delle situazioni, evitando al possibile qualunque mescolanza di serio. Ma dove il serio prenda un po' di campo così nel fine generale della composizione, come nell'interesse e ne'sentimenti ch'ella inspira, e prevalga al faceto e all'allegro, allora ne nasce il *Dramma* che detto è pure *Dramma sentimentale*, *Dramma commovente*, *Dramma istruttivo*.

Coloro i quali credono che tutto ciò che è nuovo, di necessità debba essere cattivo e da proscrivere, al primo apparire del *Dramma sentimentale* (che fu nel secolo scorso) gridarono, com'era da

prevedere, alla corruzione del gusto, e sì lo chiamarono per istrazio *Comedia lagrimosa*. Essi però se ne sarebbero tacitamente passati, se fosse lor corso alla mente che in PLAUTO e in TERENCE già si trovava il tipo di tal sorta di composizione, come ognuno può riscontrare da sè leggendo *I Captivi*, *L'Andria* e *Il castigator di sé stesso*. Ma poniam pure che li Antichi non ce ne avessero lasciato alcun vestigio, non sarebbe questa una ragione sufficiente per escluderla dal nostro teatro, quando si vede che il popolo l'accoglie e la favorreggia con li applausi e co'l frequente concorso. « Dove sia giustificato dall'evento (dice a questo proposito il *Metastasio*), dee sommamente commendarsi il felice ardire di chi mostra a suo rischio che può talvolta un vigoroso ingegno uscir lodevolmente dai troppo angusti limiti fra' quali con suo svantaggio si trova ristretto dall'autorità e dal costume: altrimenti i primi tentativi d'ogni arte sarebbero eternamente li ultimi segni delle nostre speranze: e tutta quella immensa parte del mondo che fra le colonne d'Ercole non è rinchiusa, sarebbe stata creata inutilmente per noi (1) ».

Il dramma sentimentale, quand'è ben disegnato e ben condotto, presenta una dipintura della vita domestica forse ancor più fedele di quella che offre la pura comedia. Esso contiene un misto di serio e di faceto, di commovente e di comico; e tale è realmente il tenore della nostra vita: anzi una sola avventura produce spesso volte tutti questi contrasti. Nulla ci ha di più commune chè il vedere una casa, dove quel vecchio borbotti, quella fanciulla sospiri e pianga, quel giovinastro si

(1) METASTASIO, *Estratto della Poet. d'ARISTOTILE*, cap. V.

rida dell'uno e dell'altra, e que' servi e que' congiunti prendano parte alternamente a simili scene. Sovente si scherza in una stanza sopra quelle cose medesime che svegliano mille perturbazioni nella stanza vicina; e la stessa persona alcune volte ride e piange pe' l' medesimo motivo in un solo quarto d'ora (1).

Al teatro, più che altrove, la varietà è l'antidoto della noja; e però non v'ha genere alcuno che si deggia sbandirne, fuor quelli che annojano, o corrompono i costumi. E questo, per dir vero, è lo scoglio del dramma sentimentale. Alcuni avvisano di aver composto un dramma di questa fatta, nè pare a loro che bisogni più avanti, allorchè con una verità spiacevole hanno dipinto le interne inquietitudini e le diverse contrarietà della vita, li affanni che si tirano dietro l'impieghi civili, l'educazione de' figliuoli, l'eterne discordie fra marito e moglie, la cattiva condotta de' servi, e per ristoro tutti l'imbarazzi pecuniarj. Li spettatori comprendono troppo bene simili dipinture, poichè sa ognuno dov'è la spina della sua vita. Egli può esser molto salutare il far al teatro, una volta la settimana, il bilancio della sua entrata e uscita in dolori e in piaceri; ma non hai certo a sperar nè sollazzo nè rinovazione d' idee quando ritrovi sulla scena ciò che hai lasciato a casa tua, e che vorresti pure aver lasciato per sempre (2). — Altri, per allontanar la noja, s'indirizza al cuore senza conoscere o voler conoscere quali sieno le pieghe da svolgervi, e quali sien quelle da non vi appressar la mano. La lezione generale ch'egli ne insegna, è questa, che la *sensibilità* fa perdonare tutte le

(1) VOLTAIRE, Prefaz. all'*Enfant prodigue*.

(2) SCHLEGEL, *Op. cit.*

colpe e tutti i traviamenti, e che non conviene giudicare sovra principj rigorosi. Allentate le briglie alle vostre inclinazioni, sembra ch'ei dica agli spettatori: mirate come le fanciulle sono amabili quando confessano ingenuamente le loro debolezze! come i miei giovanetti sono sublimi quando si lasciano trasportare alle loro passioni! Alla fine poi egli compone ogni cosa con far sopraggiungere qualche benefattor generoso, il quale, spargendo oro a piene mani, agevoli le diverse riconciliazioni, e raccomandi all'oblio tutto il passato (1). Egli è vero che in tal guisa si commuovono facilmente i cuori deboli e inesperti; ma questa seduzione può generare i più nocivi effetti per riguardo ai principj morali e alle convenienze della vita civile. In somma le comedie sentimentali siccome d'ordinario non sono che romanzi messi in azione, così vanno suggette ad avere tutti i lor vizj: al pari di essi ponno guastar le menti e il cuore, dando loro una falsa direzione.

Schivando adunque simili difetti, e mirando dall'una parte a presentar le sciagure in che trascinano li umani traviamenti, e dall'altra la dignità e la fermezza della virtù, comechè perseguitata dalla malizia degli uomini o dalla cecità del caso, verrà il poeta a conseguire il fine cui tender dee il dramma sentimentale, che è quello, se ben conosco, di far migliore l'uomo invitandolo al piacere delle tenere commozioni.

L'arte poi di condurre simili lavori consiste nell'ordinarne i diversi elementi, serj ed allegri, con saggia misura, e nell'assegnar loro felici proporzioni, tanto che le impressioni d'un elemento vengano opportunamente modificate dalle impres-

(1) SCHLEGEL, *Op. cit.*

sioni dell'altro senza che a vicenda si distruggano, e l'anima passi con agevole alternativa dallo stato d'una giocondità moderata a quello d'una dolce malinconia. Il piacere che dee produrre il dramma sentimentale, non tanto ha da nascere dal riso, quanto dalle lacrime di tenerezza e di gioja. E però non gli starà bene nè il comico esagerato della farsa, nè tutto ciò che potesse eccitare affezioni troppo gravi, e turbamenti troppo vivi, e terrore; chè si cadrebbe nella tragicomedia, di cui parleremo fra poco.

I Francesi posseggono molti drammi sentimentali lodatissimi; tali sono, p. e., la *Nanine* e l'*Enfant prodigue* del VOLTAIRE; il *Père de famille* del DIDEROT; il *Prejugé à la mode* del sig. LA CHAUSSEE; ec:—L'Inglesi hanno in gran pregio il dramma dello STEELE intitolato *The conscious Lovers*. — LESSING, GOETHE, SCHILLER e KOTZEBUE SONO stati i promotori di questo genere in Germania. — Il GOLDONI, l'ALBERGATI e i due FEDERICI l'hanno messo in voga tra noi.

Ma (non è da tacersi) il favore ond'è cortese il popolo verso le produzioni sì fatte, e per avventura la maggior facilità che trovano li autori a svegliar teneri sentimenti, che a muovere il riso, hanno fortemente pregiudicato alla coltivazione della pura comedia. Oggimai tutti li scrittori comici pendono, qual più qual meno, nel commovente e nel piagnoloso; di maniera che, ove presto non sorga qualche ingegno privilegiato il quale ritiri la comedia dentro a' suoi proprj termini, meglio che al teatro troveremo fra poco l'allegria nella lettura delle *Notti* di YOUNG.

Dall'aggregato delle cose fin qui dette ne pare d'aver dato a dividere che, sebbene sia nostro avviso non doversi escludere dalle scene il dramma

sentimentale, solo però l'ammettiamo qual genere secondario e da valersene in quanto può giovare ancor esso a impedire la sazievolezza che si produrrebbe di una sola maniera da rappresentazioni.

CAP. VII. — DEL DRAMMA SPETTACOLOSO.

Il *Dramma spettacoloso*, qual ci viene offerto oggidì, non è altro che un componimento per lo più in prosa enfatica, in cui si rappresenta qualche fatto strano e maraviglioso, qualche avventura romanzesca o reale, con gran movimento sulla scena, con molti cambiamenti di decorazioni, con fracasso d'armi e d'armati, con pompa di cavalli e di cavalieri, con tutti in somma li splendidi accessorj che ponno colpire i sensi. Questi spettacoli d'ordinario non costano nè sangue a' personaggi, nè lacrime agli spettatori; e se talvolta fanno ridere, è contra l'intenzione del poeta. Lavorati al modo che sono presentemente, non possono ottenere altri applausi che quelli del vulgo; ma non è dubio che un uomo d'ingegno, sicuro ne' buoni principj dell'arte e pratico del teatro, potrebbe renderli degni di un popolo culto e intelligente, purificandone li elementi e combinandoli in guisa, che mentre fossero lusingati i sensi, avessero pure a trovarvi la lor parte di diletto la fantasia e il cuore.

CAP. VIII. — DELLA TRAGICOMEDIA.

Nel capitolo VI ci siamo alquanto fermati intorno al dramma sentimentale; e quivi abbiamo veduto sopra una medesima tela il patetico e il lieto disposti con tale accorgimento, e trattati con tal gradazione di tinte, che l'armonia della composi-

zione non ne riceve alcuna offesa. Ma questa savia economia si trova di rado nella *Tragicomedia*. Spesso accanto a' personaggi più illustri e vestiti di tutta la tragica dignità vedi ridere il buffone, e procacemente insolentire l'uom più vile del vulgo; spesso dall'avvenimento più grande e più terribile passi a scene triviali e scurrili. Egli è il vero che il medesimo si riscontra più volte in natura; ma l'ufficio dell'arte è quello appunto d'allontanar tutto ciò che è men bello ed eterogeneo, e di ridurre ogni cosa in forma che abbia debita corrispondenza co' l' tutto, affinchè ne risulti una impressione sola, e profonda, e grata. La tragicomedia, a giudizio di saggi maestri, è una produzione che indica l'infanzia dell'arte; e però noi pure altra volta l'abbiamo avuta: anzi il GUARINI nel *Pastor fido* spiegò tanta pompa di poesia e versò tanta seduzione di massime, che per alcun tempo, essendone li animi prestigati, non si pose mente a' difetti dell'invenzione e del disegno. Ma un popolo, appresso di cui fioriscono l'architettura, la scultura, la pittura e la musica, non può fare che non s'avvezzi a discernere il bello dal bizzarro, l'armonico dal dissonante, e, guidato dall'interior sentimento, dee ben presto applicare i principj di queste belle arti alle composizioni drammatiche, massime s'egli ha davanti agli occhi altri generi di poesia in cui tali principj sieno felicemente osservati. Ciò fecero l'Italiani, com'era da prevedere, e la tragicomedia cadde in disprezzo: essi desideravano la vera e pura tragedia, e finalmente l'hanno avuta dall'*Alfieri*.

In ogni modo, se ad altri piacesse di far rivivere in Italia la tragicomedia, non gli riuscirà forse inutile il conoscere alcune avvertenze date dal Zanotti a tale proposito; esse potranno valere,

non che altro, a rintuzzare alquanto i difetti che chiude nel suo seno un genere cosiffatto.

E primamente, sembrando a lui che la tragicomedia tempri a vicenda le impressioni del comico e del tragico con accozzarli insieme, egli amerebbe che il poeta studiasse piuttosto di temperare il terrore grandissimo co' l riso, che il riso grandissimo co' l terrore (1); perciocchè il terrore è un affetto spiacevole e tristo cui l' uomo cerca di alleggerire; non così il riso. Ma soprattutto, egli dice, vuolsi nelle tragicomедie aver riguardo, che, dovendo per esse muoversi il riso e la compassione e il terrore, non sieno rivolti questi affetti tanto diversi al medesimo oggetto, nè si abbia a ridere di quella stessa persona di cui vuolsi aver compassione. Del resto non è dubio che quelle regole le quali son comuni tanto alla tragedia, quanto alla comedia, debbano similmente esser comuni anche alla tragicomedia; ond' è che ancora in questa vuol essere la favola una e continuata, verisimile e interessante; e il costume aver bontà e convenienza; e lo stile esser dimesso e faceto in quella parte che è diretta al riso, e grave e nobile dove illustri personaggi sono introdotti a ragionare. E quanto alla festività, potendo questa esser di più maniere, piacerebbe al *Zanotti* che il poeta nelle tragicomедie quella piuttosto cercasse che è breve e consiste nei motti, che quell' altra più estesa la quale è posta nelle beffe e nei lepidi inganni che si ordiscono nella favola. Imperocchè

(1) In questo luogo e altrove il ZANOTTI usa la parola *orrore* in luogo di *terrore* o *timore*. Par veramente ch'egli prendesse queste voci per sinonime; ma poichè noi, dimostrato il divario che vi passa, abbiamo escluso l'*orrore* dalla tragedia, saremmo in contraddizione con noi medesimi se ci attenessimo al vocabolo da lui adoperato.

l'animo degli ascoltanti, tenendo dietro a un fatto terribile e compassionevole, può ben ridere talora a qualche breve motto, ma non già tener fermo il pensiero ad una lunga e ben tessuta frode che il metta in festa e in giocondità: in questo caso, oltre che il comico non verrebbe a mitigare il tragico, ma sì lo distruggerebbe, non saria difficile che ancor ne nascesse duplicità d'azione. E per la ragione medesima dee in questo il poeta stare avvertente che mai non escano le facezie in tempo che abbiano a muovere anzi sdegno che riso, e guardare che il contrasto troppo sensibile del comico co' l' tragico non produca la parodia.

Intorno all'unione del comico co' l' tragico molte cose e sottilissime sono state scritte dallo SCHLEGEL nel suo *Corso di Letteratura drammatica*, e particolarmente nel volume terzo. Ma per trarre profitto da tale opera fa luogo di studiarvi con giudizio e circospezione, poichè l'autore è non meno ingegnoso nel produrre in luce la verità e nel rivolgere l'ammirazione altrui sovra i pregi costanti e indubitabili, che scaltrito nel palliare il falso e far parer belli ancora i difetti.

CAP. IX. — DEL MELODRAMMA O DELL' OPERA. IN MUSICA.

Il *Melodramma* piglia il nome d' *Opera seria* o d' *Opera buffa*, secondo che tratta soggetti eroici o soggetti giocosi. Ma sia che, rappresentando i gravi e miserabili casi dei grandi personaggi, aspiri alla dignità della tragedia, — sia che, dipingendo i costumi del popolo, voglia gareggiar colla comedia a muover il riso e insieme a correggere il vizio, — egli va sottoposto in generale alle medesime leggi che governano quelle

due forme di poesia e le specie che ne dipendono. Nulladimeno, avendo esso una destinazione diversa, dovendo cioè servire non alla recitazione, ma sì bene al canto e alla musica, è chiaro che dovrà il poeta aver certe avvertenze particolari così nella scelta della materia, come nel modo di lavorarla: ed è questo che verremo or ora toccando.

ART. I. — DEL SUGGETTO.

Il Melodramma ne trasporta in un mondo fantastico, dove non solo il linguaggio commune delle persone è il canto, ma dove dobbiam far ragione che potenze invisibili accompagnino sempre un tal linguaggio con soavissimi suoni. Conceduta questa supposizione, ne siegue che persone le quali non parlano fuorchè cantando, debbono essere agitate dalle passioni più spesso, più prontamente, e più vivamente degli altri uomini, non altro essendo il canto che l'armonica espressione degli affetti. S' elle sciogliessero la voce al canto propriamente detto anche allorquando il loro cuore e la lor fantasia sono in riposo, diventerebbero enti inverisimili. Ed ecco pertanto già indicata una delle condizioni più necessarie che si richieggono al soggetto del melodramma: egli dee porgere continua occasione allo sfogo degli affetti; e però mal convengono al melodramma tutti quelli argomenti che portano seco lunghi e tranquilli discorsi, lente discussioni, ponderati consigli e fredde narrative.

Parimente si vuole che il soggetto sia niente complicato, e che, lasciate da banda le minute particolarità, s'affretti più e più sempre al suo fine. La qual rapidità non solo è necessaria dacchè quasi tutto nel melodramma vuol essere passione viva

è impaziente di ritardo al suo sfogo; ma eziandio perchè, dovendo la musica tener dietro alle parole, e scorrere per moltissime note a fine di presentare e colorir l'immagine di que' concetti che esse vogliono significare, ogni poco che la poesia procedesse lentamente, diverrebbe lo spettacolo insopportabilmente prolisso e noioso.

Debbe ancora la materia del melodramma essere di qualità da far nascere vari accidenti, i quali colpiscono gli occhi e si facciano da sè comprendere senza l'aiuto delle parole; giacchè spesso incontra che il loro suono si dilegui fra le modulazioni del canto, ovvero che sia coperto dallo strepito dell'orchestra. Ora l'azione sarà tuttavia interessante s'ella avrà riguardo di parlar molto alla vista. Nel che parmi di vedere una certa corrispondenza fra il melodramma e la rappresentazione pantomimica; essendochè, se questa è sempre muta, il linguaggio di quello è più volte inarticolato e confuso, colpa dei cantori, o del maestro di cappella, o fors'anche della natura stessa dell'arte loro. Laonde parecchie di quelle avvertenze che fa luogo d'avere nell'invenzione d'una favola pantomimica, acciocchè sia compresa dagli spettatori, io vorrei che si avessero eziandio nell'immaginare le favole melodrammatiche. Ma basti per ora questo cenno.

Piace in fine che il melodramma porti con sè molta varietà di *situazioni* e molta pompa di spettacolo; primieramente perchè egli è verisimile che i personaggi in esso operanti, essendo così facili ad abbandonarsi all'impeto delle passioni, come li abbiamo presupposti, deggiano pure essere irrequieti e intolleranti d'uno stato fisso, e che il mondo da loro abitato alletti i sensi vie più che il nostro; in secondo luogo perchè la varietà delle si-

tuazioni e la pompa dello spettacolo, tirando a sè la nostr'attenzione e satisfacendo la nostra curiosità, non lasciano campo alla ragione di notare e calcolare i sacrificj ch'ella va facendo alla voluttà dell'anima e all'ebbrezza della fantasia. D'altra parte la varietà delle *situazioni* è necessarissima in quanto che la musica, avendo un linguaggio assai limitato, o stancherebbe con la sua monotonia essendo costretta a esprimere più volte i medesimi sentimenti, o uscirebbe dal vero per cercare una varietà d'espressione non suggerita dal tema.

Più volte s'è messo in disputa se più si confacciano all'indole del melodramma (parlo del melodramma serio) i soggetti mitologici, o quelli tratti dall'istoria. Ma benchè sembri a prima fronte che i soggetti mitologici debbano accordarsi meglio di ogni altro ad un genere sì fatto di spettacolo, come quello che è fondato sopra una supposizione favolosa, nondimeno se vogliam riflettere che un tal campo è oramai interamente miétuto, e che li Apolli, li Orfei, le Veneri, le Giunoni e le Minerve, non hanno ai dì nostri virtù nessuna di commovere e d'intenerire, ben tosto ci risolveremo che sia pur forza attingere dalle fonti storiche. Nè per questo si potrà dire che la ragione ne riceva oltraggio; imperocchè in quella guisa che è permesso d'imitare la figura e li atteggiamenti degli eroi con i colori, con la creta, co'l marmo, coi metalli, altresì dovrà permettersi d'imitar la loro favella co'l canto. Se fosse altrimenti, nè meno s'avrebbe a tollerare che il loro linguaggio fosse imitato dalla pantomima; giacchè, se è assurdo che un eroe non parli in altro modo che cantando, assurdo è del pari ch'egli non si voglia far intendere se non gestendo e ballando. E pure per unanime assenso si concede che la pantomima s'avvantaggi dei soggetti storici di

ogni maniera. La musica ancor essa è arte imitatrice, e nessuno le può disdire i privilegi che all'arti sue germane son dati. E se nella tragedia non solamente tolleriamo, ma pretendiamo che tutti i personaggi infino agli schiavi, ai pastori, ai nunzi, alle nutrici, parlino in versi, e in politissimi versi, perchè dovremo scandalizzarci che i personaggi medesimi facciano un passo di più, ed innalzino la recitazione a quel grado di misura e di armonia che converte la recitazione in canto? Egli è il vero che, dovendo la loro favella secondare i fini particolari cui tende la musica, e non ponno esprimere tutti quei sentimenti che esprimerebbero nella tragedia recitata; ma in quella vece quei tanti che esprimono, fanno nell'anima altrui una impressione tutta propria e da non potersi ottenere giammai con la semplice recitazione. Tutte le arti hanno a vicenda e vantaggi e svantaggi le une sopra le altre. E però se non deve il melodramma presumere di correre a prova con la tragedia, nè pur questa dee credersi da tanto di produrre tutti gli effetti di quello.

E qui si presenta da sè un'altra considerazione: ed è che ogni arte dee star contenta a que' termini che le sono prescritti dalla materia e dagli strumenti ch'ella si propone di adoperare; poichè, volendo eseguir ciò che un'arte diversa con altra materia e con altri strumenti eseguisce con maggior facilità e perfezione, il farà sempre con suo discapito e co'l sacrificio del merito che le è proprio. Laonde se il poeta tragico può e dee presentare i suoi personaggi in occasioni che facciano loro spiegar tutta la severità e la grandezza umana, il poeta melodrammatico, a rincontro, è tenuto di presentarli in occasioni dove possa convenire quella dolcezza, quella leggiadria, quella mobilità di fi-

bre, quel delirio di passioni che ricerca la musica per operare i suoi incanti. In ciò principalmente consiste il divario che è fra la tragedia e il melodramma. Nell'una dee l'uomo apparir maggiore di sè stesso così nella virtù, come nel delitto; nell'altro è uopo ch'egli assuma una natura più mite e insieme più vivace e più facile a lasciarsi ire all'entusiasmo, ch'ei non mostra nella vita ordinaria.

ART. II. — DEI CARATTERI.

Senz'avvederci, e così in passàndo, abbiamo già fatto sentire in parte quali esser debbono i caratteri da introdursi nel melodramma; e quel tanto che se n'è detto, potria forse bastare, se tutte le passioni s'accomodassero all'intento della musica: ma non è così. Ci ha delle passioni o sordide o cupe o sì gelose del loro secreto, che mai non potrebbero manifestarsi con armoniche espressioni senza degenerar da sè stesse. Tali sono l'avarizia, l'ambizione, la dissimulazione, e tutte quelle altre, il cui linguaggio è monotono, freddo, pesante, ritenuto. Quando il maestro di cappella riceve dal poeta simili caratteri, egli non ha che due partiti da scegliere, e cattivi entrambi; o di snaturali s'egli pur vuole che la sua musica sia tollerata, o d'annoiare il popolo se avvisa di fedelmente dipingerli.

Mà se l'avarò, l'ambizioso, il dissimulato, e altri tali, sono caratteri da sfuggire perchè inferiori a ciò che dalla musica ci aspettiamo, altri all'opposito ve n'ha da schifar per questo che sono troppo superiori alle facultà ch'ella possiede oggidì. L'abbate ARNAUD solea dire ai pittori: *Non dipingete il sole*; e per la ragione medesima diceva il GRETRY ai maestri di cappella: *Non fate cantare Apollo né Orfeo*. La fantasia degli uditori è trop-

po preoccupata in favore di cotesti personaggi della favola. I prodigi che di essi crediamo in sulla fede dei poeti, sono uno scoglio inevitabile per chiunque presumesse d' eseguire con le note ciò che descrisse la loro fervida imaginativa. In fatti egli è più facile raccontar miracoli, che metterli in azione (1). Onde a me pare che poco giudizio mostrasse il conte *Rezzonico* allor quando per soggetto d'un suo melodramma scelse *Timoteo* che volge *Alessandro* a eccessi di passioni per opra del canto e della musica. A far che simile soggetto sortisse nel Pubblico favorevole accoglienza, bisognerebbe che li spettatori provassero in sè medesimi quelli effetti che prova *Alessandro*; ma poichè tanto non è conceduto alla musica moderna, subito si palesa l'inverisimiglianza dell'azione, e li ascoltanti, traditi nella loro aspettativa, hanno ragione di biasimare la temerità del poeta e del maestro di cappella.

ART. III.—DELLO SCIoglimento DELLA FAVOLA.

Dalle cose finqui discorse può raccogliersi che il melodramma serio è destinato a pascere li occhi, a dilettrar li orecchi, ad accendere la fantasia, e a suscitare le più tenere affezioni del cuore; esso nobilita il piacere per via de' mezzi che impiega a promoverlo, e con invitar li animi a sentimenti delicati e generosi. Or pare che questo stato di dolcezza e di voluttà cui s'abbandona l'anima affascinata, verrebbe turbato contratempo o malapproposito, se tristo e spaventevole fosse lo scioglimento della favola. Quindi veggiamo che *il Metastasio* volle quasi sempre con lieto fine chiudere i suoi drammi.

(1) GRETRY, *Essais sur la musique*.

Tuttavia qualora considero esser proprio della musica lo spargere un balsamo salutare nelle stesse ferite ch'ella fa ne' cuori, io non veggo per che ragione quel medesimo popolo, cui piacciono le catastrofi luttuose nella tragedia e nel ballo pantomimico, dovesse poi abborrirle nel melodramma. D'altra parte il concedere che la favola melodrammatica aver possa eziandio un esito funesto, apre il campo a maggiore varietà di situazioni, d'intrecci e di sviluppi, e tien l'anima vie più sospesa, e risveglia curiosità maggiore, che non avverrebbe se già si sapesse dover tutto alla fine, per legge inviolabile, riuscir prosperamente.

**ART. IV. — DEL RECITATIVO, DELL'ARIA, DE' PEZZI
CONCERTATI, E DEL CORO.**

Finora abbiamo cercato di far conoscere quanto importi ch'è li elementi predominanti nel melodramma sieno le passioni. Non vuolsi per altro dimenticare che nella lor prima origine conservano esse una cotal placidezza, e non s'accendono che a grado a grado avanti di giungere all'ultimo trasporto. Ora da questo progressivo sviluppamento vien determinata una particolar divisione del linguaggio melodrammatico, ciò è in *recitativo semplice*, in *recitativo obbligato*, e in *aria*.

Allorchè i personaggi sono in uno stato pressochè tranquillo, e a vicenda s'informano della condizione delle cose, o s'intrattengono in ragionamenti non atti ancora a infiammare li animi, allora ha luogo il *recitativo semplice*. Esso chiudesi in versi di sette e di undici sillabe, alternati e misti secondochè vien più in acconcio, con qualche corrispondenza di consonanze di rime soprattutto nelle cadenze: vuol essere nè tanto breve che generi oscurità e precipiti fuor di modo l'azione, nè tan-

to lungo che attedii e troppo indugi il corso delle cose; ed ama i periodi corti e spezzati, le costruzioni agevoli, e le parole piane, chiare ed armoniche. Durante il recitativo semplice, la voce si scioglie piuttosto in una declamazion musicale, che a vero canto. Laonde si vede che la forma del recitativo debb'essere riservata non tanto a' personaggi principali, allorchè tacciono in essi li affetti, e l'anima loro è come dire oziosa, quanto a' personaggi subalterni, come quelli i quali, non operando per conto proprio, è raro che riscaldino sè stessi alla fiamma degli altri. Nel recitativo adunque il poeta dispone le sue fila, e intreccia li avvenimenti, e conduce li ascoltanti a quel punto dove la musica dee finalmente esercitar tutto il suo impero; giacchè, conoscendo la natura, egli sa che non si producono effetti, se non preparandoli de-stramente. E un altro vantaggio potrà cavare il poeta dal recitativo: egli se ne servirà per dar di quando in quando alcun riposo all'orecchio, alla fantasia e al cuore degli uditori, e così disporli a ricevere con maggior brama e più vivo diletto le nuove impressioni ch'egli vuol fare su le lor fibre.

Ma da simile stato di calma i personaggi intorno a cui si volge particolarmente l'azione, passano ben presto ad un altro, dove si spiegano i primi impeti delle passioni; ed è quando l'anima, ondeggiando fra contrarj affetti, sentesi direi quasi tormentata dalle proprie dubiezze, nè vede partito a cui risolversi. Una tale inquietudine e perplessità si fa conoscere nel *recitativo obbligato*; e siccome prende allora la modulazion della voce ad accostarsi al vero canto, e la musica strumentale comincia a spiegare il suo potere, è uopo che il verso sia più vibrato, più conciso, e più rotto, e

che concordi nella sua testura alla sospensione e al turbamento di chi favella.

L'anima stanca delle sue incertezze si risolve alla fine, e s'abbandona a quel partito che più stima conveniente; cioè, la passione si manifesta e si espande per mezzo d'accenti enfatici. Questo stato è quello che determina il vero canto, o direm l'*aria*, chiamata dall'ARTEAGA la conchiusione, l'epilogo e l'epifonema della passione e il compimento più perfetto della melodia. Alle volte però l'*aria* non è preceduta da nessuno recitativo; tali sono le arie d'uscita: ma in questi casi abbiamo a supporre che li affetti sieno stati spinti a quel grado d'esaltazione mentre il personaggio era ancor fuor della vista degli spettatori. Quindi è necessario che le arie d'uscita contengano sentimenti atti a giustificarle. E se alle volte un personaggio s'abbandona improvvisamente al vero canto, si è quando improvvisamente egli è percosso da un oggetto con tal forza che tutti i suoi spiriti ne sono in un atimo concitati, e non può far la passione che non iscoppi immediatamente. L'arte di ben ordinare un'*aria* consiste nel raccogliere in breve spazio i tratti più caratteristici dell'affetto ond'è mosso il personaggio che favella. Allor quando una sola è la persona ridotta a questa crisi di passione, l'*aria* è semplice, che vale a dire una sola voce; se più saranno, ne nascerà l'*aria* composta, cioè un duetto, un terzetto, un quartetto, ec., secondo il numero di esse persone.

Le arie si compongono di versi brevi e di brevi strofe; ma la loro meccanica struttura è così variabile e arbitraria, che non si potrebbe darne altra regola, fuor solamente questa, che deesi ognora aver riguardo d'accordare la qualità de'metri e la disposizion loro all'indole e all'andamento della passione di cui si vuole offerire l'immagine.

Allorchè viene in un'azione a pigliar parte il popolo, o la soldatesca, o altra massa di genti, ne nasce il *Coro*; e siccome d'ordinario non sono costoro introdotti per altro a favellare, se non per accrescere l'effetto musicale, così bisogna che il poeta si studii non solo di giustificare la lor presenza, ma di attribuir loro eziandio giusto motivo di concitazione; e i loro sentimenti dovranno essere concisi e appassionati e naturalissimi, a fine di guardare al possibile la verisimiglianza nella coincidenza delle loro parole.

ART. V. — DELLO STILE.

Diciamo ora dello *stile*. Esso è determinato dalla natura del canto; e perciò, senza lasciar d'essere drammatico, dovrà pendere al lirico, e secondare i diversi generi d'affetti. Alla occasione, starà bene che sia grave ed energico, ma non cesserà per questo d'essere facile e naturale; ama, soprattutto nelle arie, le metafore e le figure più ardite, quando vengono da sè, ma non le ricerca a bello studio; e si compiace d'essere venusto ed elegante, ma senza affettazione e artificio; vuol essere spedito e conciso, ma limpido a un tratto e pieghevole; uguale ed armonico, ma non gretto e monotono; vivace e pittoresco, ma non caricato e troppo particolarizzante.

Il *Gretry* dà questo avvertimento a' poeti melodrammatici: « Siate corretti e simmetrici; non distendetevi in frasi troppo lunghe e avviluppate, e non fate passare un medesimo sentimento da un verso in più altri, perchè fisicamente il canto non corre sì celere come la parola, e bisogna pure una volta respirare. Vi ricordi che bisogna presentirvi il movimento dell'aria che il maestro di cappell

farà sulle vostre parole: otto versi sopra un movimento tardo occuperanno più tempo che trenta sopra un movimento rapido. Non ripetete le medesime parole in un medesimo verso; è questo un compenso da lasciarsi al maestro di cappella, qualora gli faccia uopo di valersene per dar grazia al suo canto, o compiere la frase musicale: ma se voi lo prevenite, lo mettete in angustia perchè non potete indovinare s'egli ne avrà quivi bisogno. Talvolta egli sarà forse costretto di ripetere alcuna pur delle parole che non avrete voi ripetute; ed allora tra le vostre ripetizioni e le sue ne nascerà la cosa più stucchevole del mondo. Evitate la morale, perchè le sue immagini sono fredde, salvochè per avventura in amore. Ed escludete tutto quello che non offre contrasti così risentiti, e colori così vivi, come si richiedono all'ottica del teatro (1). »

La poesia del melodramma, dice l'*Arteaga*, dee servir come di testo su cui la musica ne faccia da poi il commento; la prima accennar dee le cose, l'altra svilupparle. E siccome è impossibile di lavorare una musica espressiva sovra parole insignificanti, fa d'uopo innanzi tratto che il poeta, scansando tutto ciò che è inutile e superfluo, esprima soltanto que'concetti che sono necessarij ai fini delle due arti combinate. Nè debb'egli dir tutto e far tutto sentire, perocchè non resterebbe più nulla da fare alla musica; e s'ella pur volesse aggiungervi qualche cosa del suo, guasterebbe la perfezione del quadro poetico. È dunque mestieri che la poesia lasci sempre un certo spazio all'amplificazione musicale, e si contenti d'imprimere un lieve e facile movimento all'azione; tocca al maestro di cappella ad aver cura degli sviluppi bril-

(1) GRETRY, *Op. cit.*

lanti e variati. Tale è il potere dell'arte sua, che mentre, per cagione d'esempio, una fanciulla vuol dare ad intendere alla madre di non saper che cosa sia l'amore, l'orchestra esprimerà li affanni del suo cuore, senza che il poeta si pigli la briga di farle ciò confessare in un ridicolo *a parte*. Similmente poniamo che un uomo generoso salvi l'amico o chi che sia da un naufragio, e, lieto di così bella azione, ne racconti altrui le particolarità: non molte parole basteranno a simile racconto, nè sarà necessario ch'egli si studii d'atterrire listanti con immagini spaventevoli; anzi ciò per avventura a lui disdirebbe, dovendo all'incontro dar segno della sua gioja (chè tale è lo stato presente dell'animo suo) in quel mentre istesso che descrive lo scampato pericolo: ma quello che non fa egli, bene il farà tuttavia la musica strumentale, imitando il ruggito del mare e il furor della tempesta e le grida compassionevoli de'naufraganti (1). Ed altri esempi infiniti potremmo recare, se la brevità ne'l consentisse. A onore però della poesia dobbiam dire, che, s'ella riceve aiuto e illustrazione e ingrandimento dalla musica, questa pure riceve da essa non che il tema dei suoi concetti, ma la determinazione ancora del suo linguaggio, il quale è così vago e generico, che, dove la poesia non le servisse di lume e di interprete, non so quali idee veramente distinte ella saprebbe di per sè stessa risvegliare.

Il *Metastasio*, quasi sempre perfetto modello dello stile melodrammatico, è quegli altresì che più di tutti abbia finora saputo proporzionar l'estensione dei concetti poetici ai bisogni e alla capacità del canto e della musica; dimodochè nessuna

(1) GRETRY, *Op. cit.*

immagine, nessun pensiero trovi in esso che non lasci al maestro di cappella ogni libertà di spaziarsi a suo talento e di sfogar la sua idea. Labnde non potremmo indicare più sicuro cammino ad acquistar le parti tutte dello stile melodrammatico, che invitando li studiosi ad ammaestrarsi alla scuola di esso, leggendo assiduamente e meditando l'opere sue immortali.

ART. VI. — DELLA PARTIZIONE DELLA FAVOLA.

Rimane ora che diciamo alcuna cosa intorno alla partizione della favola. Se il precetto d' *Orazio* fosse fondato sulla natura, non è dubio che, altresì come la tragedia e la comedia, anche il melodramma dovrebb'essere partito in cinque atti. Ma siccome quel precetto è arbitrario e non dedotto da altro che dalla consuetudine, così ai tempi del *Metastasio* la consuetudine volea che l'opera in musica fosse divisa in tre atti, e ai dì nostri ella vuole che si divida in due solamente (1). Nondimeno una tal divisione è piuttosto apparente, che reale: imperocchè se deesi aver per fornito un atto ogni volta che si muta la scena, è manifesto che la maggior parte dei nostri melodrammi sono divisi in quattro, in cinque, in sei ed anche più atti. Ed è qui bello il vedere che, mentre parecchi si gettano a condannare il mutamento di luogo nella tragedia e nella comedia, siccome contrario alla verisimiglianza (e' dicono) e distruggitore dell'illusione, non ci ha nessuno che lo biasimi nell'opera in musica. Anzi non solo vediamo che il popolo si mostra malcontento di quelle Ope-

(1) Questo io diceva l'anno 1820: al presente si ritorna molto spesso alla divisione in tre atti.

re in cui la scena è stabile, o ne son poche le mutazioni; ma i dotti stessi raccomandano che l'azione melodrammatica passi in luoghi diversi, per esser questo appunto, al parer loro, un mezzo validissimo a sostener l'illusione. « Siccome (ciò dice l'*Arteaga*) dalla unione colla musica ne soffre alquanto la verisimiglianza poetica per la difficoltà che vi è nel concepire un aggregato di persone le quali agiscano sempre cantando; e siccome si fatta difficoltà non si toglie via se non tenendo occupato lo spettatore in una perpetua illusione la quale gli impedisca di pensare al suo errore, così debbesi cercare per ogni verso di trattenerlovi, chiamando un senso in ajuto dell'altro, massime in quei momenti d'ozio, dove, non potendo la musica tutta la sua energia mostrare, lo spettatore in nulla occupato ha l'agio di riflettere a ciò ch'ei vede. A tal fine giovano la prospettiva e la decorazione, ora rivestendo i personaggi di quella pompa che l'occhio invaghisce cotanto, ora spiegando tutte le bellezze della pittura, ora dando maggior risalto alla grandiosità coll'intenso e artificialmente variato chiarore, ora offrendo alla vista oggetti sempre nuovi e sempre vaghissimi nelle frequenti mutazioni della scena. Tutte le quali cose producono l'illusione, non solo come supplimento della musica e della poesia, ma con un rinforzo eziandio dell'una e dell'altra. Non è del tutto certo se sia ben fatto nella tragedia il mantener sempre la stessa scena, attesochè la premura di conservar la verisimiglianza in una cosa è cagione che venga violata in molte altre, mancandosi sovente al decoro, alla verità e al costume per far che tutti li avvenimenti accadano nel medesimo luogo, siccome vedesi in alcune tragedie dei Greci, in quelle di *Seneca*, e più nei moderni grecisti dal *Trissino* fino al *Laz-*

zarini: ma egli è fuor di dubbio nel melodramma, dove si fatta unità apporterebbe molti inconvenienti, oltre li accennati nella tragedia (1). »

Se i melodrammi fossero ancora ordinati al modo che erano al tempo del *Metastasio*, avremmo in esso un modello da cui desumere buone regole intorno alla loro struttura; ma presentemente un nuovo genere di musica ha renduta necessaria un'altra distribuzione nelle parole; distribuzione assai più difficile, ed a cui ben pochi soggetti si ponno agevolmente accommodare. Vuolsi oggidì che ci s'incontri maggior numero di duetti, d'altri pezzi *concertati*, di Cori, che per addietro non si usava; che in ciascun atto cada almen che sia un *pezzo formale*, cioè a dire un gran pezzo di *puro* canto intrecciato a più voci; e che l'uno e l'altro atto si termini con un rumoroso finale accompagnato dal Coro. Ma tutte queste cose dipendono talmente dall'arbitrio dei compositori della musica, dal capriccio dei cantori, dai secreti fini degli'impresari, che non è possibile di ridurle altrimenti sotto leggi determinate. Nè per mè io credo che a niuno riuscirà mai di trarsi da simile impaccio, se, oltre all'avere alla mente le generali avvertenze date di sopra, non avrà pure lunghissima pratica del teatro.

Del resto l'Opera in musica al presente, no'l niego, assai diletta alle volte in alcuni pezzi di per sè; ma, considerata nella sua totalità, è per lo più stranamente deforme tanto per rispetto ai materiali, quanto per rispetto all'esecuzione. E di fatto quand'è che mai ci si vegga la debita armonia delle parti fra loro, e di esse co'l tutto? quando mai

(1) ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, t. I. cap. 1. — Molte idee sparse nel presente capitolo sono tratte da quest'opera, la più giudiziosa che io mi sappia sovra tale argomento.

li accessorj pienamente consuonano al principale? quando mai lo spirito che domina nella musica e nella poesia si trasfonde nell'intera massa degli attori? Perciò l'impressione generale d'ordinario è così debole, che appena si può dire che ne rimanga nell'animo un qualche vestigio. Ed io mi sentirei quì da notare i vizj che vanno ogni giorno sempre più corrompendo un tal genere di spettacolo, e da proporre a un tempo alcuni mezzi per emendarli, se dall'una parte non prevedessi che mi sarebbe impossibile di passarmene così brevemente, come richiede l'indole di questo libro; e se dall'altra non fossi certissimo, che, a dispetto di tutto quanto io potessi mettere innanzi, si continuerebbe tuttavia a lasciarsi giù trasportare dalla corrente o dal caso.

In tutto questo capitolo abbiamo avuto particolarmente in mira l'*Opera seria*; nondimeno le cose medesime che si son dette intorno ad essa, ponno facilmente applicarsi all'*Opera buffa*, sol che si abbia riguardo a quelle accidentali differenze che induce la diversità del genere.

DELLA

POESIA DIDASCALICA.

Nelle tre specie fondamentali di poesia che abbiamo trascorse (la *lirica*, la *narrativa*, la *drammatica*), si è potuto vedere come il poeta adombri nel finto il mondo vero, e faccia trasparire il reale dal favoloso. Ora lo vedremo occupare il dominio del prosatore, cioè proporsi d'istruir direttamente, facendo conoscere le leggi della ragione, indicando le norme del gusto e del buon senno, guidando per mano le arti e le scien-

ze, e rendendo più bella e più amabile la pura verità, senza farle perdere niuno dei suoi diritti. Questa specie di poesia è da' maestri chiamata *didascalica*, che viene a dire istruttiva e dottrinale; e dal BATTEUX è definita la *verità messa in versi*, al contrario d'ogni altra poesia ch'egli nomina *la finzione messa in versi*.

CAP. I. — DELLA POESIA DIDASCALICA IN GENERALE.

Un poema didascalico non differisce in altro da un'opera in prosa, o storica o filosofica o morale o critica, se non che nella forma, la quale, oltre al prestigio del verso e della elocuzione poetica, riceve episodj, descrizioni, allusioni, favolette e altri abbellimenti, cui la prosa non potrebbe ammettere senza usurpar la ragione della poesia, come in effetto più volte si osserva. Ma contuttochè il poema didascalico non rifiuti li abbellimenti sì fatti, comuni a ogni altra specie di poesia, nondimeno la verità è sempre quella che in essa prevale, e non ne patisce alcuna essenziale alterazione; non altrimenti che per mescolanza di poca materia straniera non si cangia una massa, nè cessa il diamante d'essere tale, perchè sia legato in un cerchietto d'oro.

ART. I. — DIVISIONE DE' POEMI DIDASCALICI.

Quanti sono i generi di verità, tante ponno essere le specie di poesia didascalica; ed ella si giova così d'ogni metro, come si veste ogni forma di composizione, secondo la quantità di materia che piaccia assumere; e secondo l'indole del soggetto che pigli a trattare. Pure, a cagion di chiarezza, si suole distinguere questa maniera di poesia in

tre sole classi. Così ci ha de' poemi i quali non espongono che fatti e avvenimenti reali senza tramutarvi cosa alcuna, e senza curarsi di renderli più belli, più verisimili e insieme più maravigliosi mercè degli artifizj praticati dall'epopeja; e questi si dicono poemi *storici*, fra' quali piace ad alcuni d'annoverar la *Farsaglia* di LUCANO, la *Guerra punica* di SILIO ITALICO, e varj poemi del CHIABRERA. Altri consistono nello stabilire principj di fisica, di metafisica, di morale, ec., detti perciò poemi *filosofici*, quali sono il poema d'EMPEDOCLE, le *Sentenze* di TEOGNIDE, i libri *De rerum natura* di LUCREZIO, l'*Antilucrezio* del POLIGNAC, l'*Eclissi* del BOSCOVICH, la *Filosofia newtoniana* dello STAY, la *Siflide* del FRACASTORO, l'*Urania* e le *Meteore* del PONTANO, varj poemetti del CHIABRERA, del COLPANI, l'*Epistole* d'ORAZIO e quelle del POPE sovra l'uomo, e altre opere moltissime. Finalmente parecchi non hanno per mira che dottrine relative alla pratica e precetti per regolare alcune operazioni che mal riuscirebbero non osservandosi certe avvertenze particolari. A questi poemi, che dir si possono *precettivi*, appartengono i *Lavori e le giornate* d'ESODO, le *Poetiche* d'ORAZIO, del VIDA, del BOILEAU, del MENZINI, le *Georgiche* di VIRGILIO, la *Coltivazione* dell'ALAMANNI, le *Api* del RUCELLAI, la *Nautica* del BALDI, la *Riseide* dello SPOLVERINI, la *Collivazione de' Monti* del LORENZI, le *Perle* e le *Fragole* del ROBERTI, la *Coltivazione degli Ulivi* e la *Pastorizia* dell'ARICI, i *Cedri* del NICOLINI, ec.

Per altro lo stesso *Batteux*, che così divide la poesia didascalica, avvertisce che queste tre specie di poemi non sono già talmente distinte e alie. ne l'una dall'altra, che alle volte non si prestino vicendevole soccorso. Nè potrebb' essere altra-

mente; perciocchè l'arti e le scienze vivono in commune, e la poesia ha virtù di stringere ancor più forte i loro legami. Laonde non è raro che ne' poemi filosofici entrino fatti storici e osservazioni tratte dall'arti; e medesimamente i poemi storici e precettivi ricevono bene spesso gran lume dalla filosofia. Ma questi vicendevoli soccorsi, come non costituiscono l'essenza del genere, così non possono corromperlo; e ciascun poema li accetta volentieri, non tanto per tener vivo e prolungato il diletto, quanto per sollevare lo spirito colla varietà (1).

ART. II. — TESSITURA DE' POEMI DIDASCALICI.

I poemi didascalici, non meno che qualunque altra opera compiuta, hanno un principio, un mezzo, un fine; cioè si propone il soggetto, si tratta, e si termina. I poemi storici hanno essenzialmente azioni, passioni e attori, come l'epopeja, da cui soltanto differiscono per la quasi totale esclusione del finto; ma i poemi filosofici e precettivi per lo più delle volte non si valgono di questi partiti, se non se, direi quasi, per via d'episodio. E la ragione si è, che i primi debbono o accender li animi ad alti sentimenti di virtù e di gloria coll'esempio degli eroi e dei famosi uomini, o, come che sia, muovere il cuore con la dipintura dei casi altrui: officio degli altri è d'illuminare l'intelletto e guidare le facultà operative.

In tutte le opere didascaliche vuolsi por dilin-

- (1) Come raccende il gusto il mutar esca,
Così mi par che la mia istoria, quanto
Or quà or là più variata sia,
Meno a chi l'udirà noiosa fia.

ARIOSTO.

genza all'ordine delle cose, tanto che il lettore ne possa raccogliere una serie connessa e chiara d'istruzione, che è il loro fine; ma nel medesimo tratto è da fuggire l'ostentazione dell'arte e quella severità di metodo e di forme che si converrebbero a un trattato in prosa. Nè per me vedo che l'esempio di *Orazio* possa fare gran forza in contrario, il quale sparse la sua Poetica di tutte bellezze; da quella dell'ordine in fuori; perciocchè, lasciamo stare che la ragione dee sempre andare innanzi all'autorità, il *Riccoboni*, il *Petrini*, il *Soave* e *Daniele Heinsio* giudiciosamente congetturarono non essere da altro provenuta la confusione che spesso incontrasi per quel lavoro, fuorchè dalla trascuraggine dei copisti; e in fatti senza cangiarvi nessun verso e con disporli soltanto in differente maniera, e' giunsero a renderlo annodato e regolare a tal segno, che poco meno l'opinion loro s'è cangiata in certezza. Che se taluno portasse contrario sentimento, nè ciò pure ne farebbe discredere i nostri principj; giacchè la poetica d' *Orazio* è distesa in forma d'epistola, alla qual forma, come vedremo appresso, sta bene delle volte quel disordine medesimo che si disdice a ogni altro componimento, dai lirici in fuori.

Ma così l'ordine richiesto a simili poesie, come la verità ch' elle si propongono d'insegnare, non impediscono l'introduzione d'alcuni tratti episodici, o desunti dalla realtà, o coloriti sul finto: anzi, essendo le materie didascaliche per lo più severe e disamene, è necessario che il poeta le sparga a quando a quando di fiori, e vi frapponga leggiadre dipinture, e qui rallegrì la fantasia con lo splendor delle immagini, là muova il cuore con la dolcezza degli affetti, acciocchè l'istruzione s' insinui nell'animo altrui per mezzo del diletto, e al

varietà delle impressioni tenga ognor desto e soddisfatto lo spirito. Il che non s' ottiene d'altronde, che dalle opportune digressioni; ed è specialmente per esse che il poeta s' apre largo spazio a dar prove del suo valore. Questo artificio è mirabilmente usato da VIRGILIO nelle *Georgiche*, dove allè faccende della villa, per sè stesse triviali e spoglie d' ogni attrattiva, egli innesta i prodigi che accompagnarono la morte di Cesare, le landi dell' Italia, la favola d' Aristèo intrecciata con quella d' Orfeo e d' Euridice, e altre simili vaghezze. Similmente LUCANO nella *Farsaglia* si fa conoscere per buon poeta là dove su la tela istorica dipinge il favoloso Genio di Roma, ovvero introduce a parlar *Catone*, imitando il costume di quel magnanimo con forza e altezza incomparabile d' ingegno. E per me penso che pochi lettori avrebbe *Lucrezio*, s' egli non avesse interrotto l' arido e l' astratto del suo subietto, ora uscendo a ritrarre i danni della superstizione, ora soffermandosi nelle lodi d' *Epicuro* e della sua filosofia, ora descrivendo la peste d' Atene, e ora facendo altre incidenze che danno occasione ai prestigj poetici, e ristorano la mente. Ma il bene annodare li episodj al soggetto non è da tutti; e di leggieri verrà guasto e stravolto dal poeta il suo lavoro, comechè rettamente ideato in quanto al tutto, se in questa parte egli non avrà per guida quel principio e fonte dello scriver bene, quello squisito discernimento, quel buon senno, nimico d' ogni eccesso e d' ogni affettazione, che ritiene fra debiti termini lo spirito più sottile e l' imaginativa più feconda, e che, mentre addita in un colpo i veri punti di convenienza infra le cose diverse, ordina li accessorj in giusta proporzione tra loro e con la mole dell' intero corpo. Il che se potesse ridur-

si ad arte, niuno, io credo, meglio ne la insegnerebbe che *Virgilio*. E in vero notate com'egli sa cogliere da per tutto le circostanze di lasciarsi trasportare alla sua fantasia, senza mai perdere di vista i suoi contadini; dimodochè a talora tu pensi non li abbia abbandonati, ch'egli ad essi ritorna con bellissima naturalezza. Così, per darne un esempio, dopo l'aver accennato i presagi che si possono trarre dal sole, con ispontanea digressione egli favella dei portentosi apparsi nella morte di *Cesare*; e indi essendo passato a far menzione della battaglia filippica, si riconduce felicemente al suo soggetto, dicendo:

Scilicet et tempus veniet, cum finibus illis
Agricola incurvo terram molitus aratro
Exesa inveniēt nigra rubigine pila,
Aut gravibus rastris galeas pulsabit inanes,
Grandiaque effossis mirabitur ossa sepulchris (1).

GEOR. LIB. I.

Da ultimo i Didascalici, mettendosi in sul fil degli Epici, non solo aprono il più delle volte i loro poemi con la proposizione del soggetto, e dedicano le lor fatiche a qualche illustre personaggio; ma invocano altresì le Deità: perchè, dovendo essi ragionar cose ignote al vulgo, lor piace di far credere che l'abbiano apprese per ispirazione divina: il che, mentre in certo modo acquista loro maggior fede appresso il popolo, giustifica a un tratto i loro fantastici rapimenti, se mai ne hanno,

- (1) E un dì verrà ch'ivi il cultor, rompendo
Co' l' incurvo aratro il suol, lance discopra
Ròse da scabra ruggine, ed in vuoti
Elmi co' gravi rastrì percotendo,
Ne'smossi avelli le grandi ossa ammiri.

Trad. del VINCENZI.

e la maniera grande ed elevata con che espongono i fatti o le dottrine o i precetti.

ART. III. — DELLO STILE.

Del resto ciò che alletta maggiormente ne' poemì didascalici, è la bellezza dello stile; anzi dov' ella manchi, niuno se ne legge: tanto che si può dire che sia lo stile quella parte in cui spicca massimamente l'ingegno del poeta. E, per fermo, altro non v' ha, fuorchè lo stile, che possa adornare di vaghi colori le più delle materie che si trattano da' Didascalici, e vestir d'abito nuovo e maraviglioso certe verità che per sè stesse non sono nè mirabili nè peregrine, dando loro un tal brio e un tal decoro, che la mente de' leggitori ne pigli singolar diletto, ed esprimendo sì vivamente le cose, che non di leggerle o udirle, ma sì ti paja di vederle. Però tutti i privilegi dello stil poetico son conceduti al Didascalico; in guisa che esso ora potrà sollevarsi alla magnificenza dell'epopeja, ora mostrarsi piano, semplice e ritenuto, e ora, lasciandosi rapire agli oggetti ch'egli descrive, usurpare il fiorito del *Lirico*, e farsi lecito i suoi ardimenti nel formar le frasi e nel trarle di lontano e volgerle e piegarle in nuove forme. Ma tanta libertà gli si dona, sì veramente che egli abbia di continuo per mira il fine dell'opera, ed a quellò indirizzi tutti i suoi sforzi, senza perdere d'occhio il naturale e il vero, disponendo i pensieri, la testura del verso e l'assortimento delle parole secondo il tenor delle cose, e riducendo a perfetto accordo tutte le parti della composizione. Ciò fece VIRGILIO nelle *Georgiche*, le quali, perciocchè sono il modello più perfetto e più eccellente di poesia didascalica, sempre alleghere-

mo innanzi a ogni altro lavoro di questa specie. Mercè dello stile, onde risultano le dipinture poetiche, egli non solo asconde l'aridità del soggetto, ma sublima e abbellisce le circostanze più vulgari dell'opere campestri: nè già si creda che egli cerchi con ingegno e con fatica i sentimenti principali, e solo a quelli si appigli che più hanno dell'insolito e del mirabile; per lo contrario i suoi sentimenti principali sono semplici e naturalissimi, e quali potrebbero venire in mente a chi che sia; ma somma industria egli pone a scegliere i sentimenti più particolari che intorno al principale si raggirano e lo significano, e si lo fanno parer bello e ornato mediante le frasi e le parole scelte e convenienti con che studia d'esprimerli. Il che sarà facilissimo a riscontrarsi ne' pochi esempi che a modo d'un saggio siamo per recare. Egli vuole avvertire che i lavori della campagna debbono cominciarsi alla primavera: niente di più semplice che tal concetto; pur vedete quanta vaghezza ed evidenza gli acquistano i sentimenti particolari in cui vien risoluto:

Vere novo, gelidus dum montibus humor
 Liquitur, et zephirus putris se gleba resolvit,
 Depresso incipiat jam tum mihi taurus aratro
 Ingemere, et sulco attritus splendescere vomer (1).

GEOR. 3. Lib. I.

In luogo di dire al contadino che, mal lavorando ,

- (1) « Allo spuntar di primavera, quando
 » Su' bianchi monti il duro gel si sfaccia,
 » E scioglonsi da zefiro ammolite
 » Le glebe, a me d'allor cominci il toro
 » A gemer sotto il profundato aratro,
 » E forbito dal solco il vomer splenda »

Trad. del VINCENZI.

gli falliranno le sue ricolte, egli si esprime in questa forma :

Heu magnum alterius frustra spectabis acervum.
Concussaue famem in sylvis solabere quercu (1)

GEOR. Lib. I.

Altrove, in vece d'ordinare all'agricoltura che inaffi il terreno, egli ne trasporta sul luogo, e ne presenta questa deliziosa veduta :

Ecce supercilio clivosi tramitis undam
Elicit; illa cadens tuncum per laevia murmur
Saxa ciet, scatebrisque arentia temperat arva (2)

GEOR. Lib. I.

Quai cose più comuni del farro, de' legumi, della veccia e de' lupini? E pure in *Virgilio* non pajono più desse, tanto egli sa nobilitarle coll'artifizio del dire :

Aut ibi flava seres mutato sidere farra,
Unde prius laetum siliqua quassante legumen,
Aut tenues foetus viciae, tristisque lupini
Sustuleris fragiles calamos, sylvamque sonantem (3).

GEOR. Lib. I.

- (1) Ahi grande
Vedrai, ma indarno, l'altrui bica, e sotto
Scossa quereia a sfamarti andrai ne' boschi!

Idem.

- (2) Ecco dal ciglio di sentier declive
L'onda egli elice; in cader, essa un roco
Desta rumor pe' levigati sassi,
E co'spruzzi il suol arido rattempra.

Trad. del VINCENZI.

- (3) O, li anni avvicinando, il biondo farro
La spargerai dove avrai colto il lieto
Dal crollante baccel legume, o i tenui
Parti di veccia, o del lupino amaro
Il fragil gambo e la sonante selva.

Idem.

E altri luoghi infiniti potremmo citare, chè tutto n'è pieno quell'immortale poema, dove ogni oggetto è sempre colorito al vivo, nè mai s'incontra stranezza od oscurità di termini dottrinali, di cui la poesia è mortale nimica.

ART. IV. — DELLE DESCRIZIONI.

Ciò che per avventura occorre più spesso nei poemj didascalici, e che, dopo la bellezza dello stile e la vaghezza degli episodj, più invoglia e tiene i leggitori sono le *descrizioni*. E però fia bene soffermarci alcun poco intorno a questo particolare, tanto più che finquì non se n'è parlato fuor solamente per incidenza, contuttochè non v'abbia specie alcuna di poesia dove le descrizioni non possano entrare e farvi mirabile effetto.

Il ben descrivere, dice il *Blair*, dimostra, più che ogni altra cosa, l'imaginativa del poeta, e sempre distingue l'ingegno creatore da una mente sterile e servile. A uno scrittor vulgare sembra che la natura sia già stata esausta da chi venne prima di lui, nè mai gli riesce di scoprir niente di nuovo o di particolare nelle cose ch'egli prende a descrivere; sicchè i suoi pensieri sono sempre indeterminati, e languide e generali le sue espressioni; dentro a molte parole egli affoga idee comuni, e per conseguenza l'oggetto non può fare alcuna impressione distinta e piacevole nella mente altrui. Per lo contrario il vero poeta, ricevendo in sè stesso vivissima l'impressione degli oggetti che si offrono alla sua fantasia, trasmette quella impressione negli altri, toccando le circostanze più notabili di essi oggetti, dando loro le tinte della realtà e della vita, e ponendoli in tal lume che ti par vederli, e ben li potresti ritrarre se tu fossi

pittore; come si sa di Fidia, il quale confessava di aver trovato il tipo del suo Giove Olimpico, sì maestoso che pareva disceso dal cielo (*propemodum ex ipso coelo petitum*), in que' famosi versi d'OMERO.

Disse; e il gran figlio di Saturno i neri
Sopraccigli inchinò; su l'immortale
Capo del sire le divine chiome
Ondeggiaro, e tremonne il vasto Olimpo.

Lib. I, trad. del MONTI.

La grand'arte adunque di ben descrivere consiste soprattutto nella scelta delle circostanze che più vagliano a svegliare l'idea dell'oggetto proposto. E primamente è necessario ch'elle non sieno comuni e troppo familiari, perchè sopra di esse men corre la nostr'avvertenza; ma, per quanto si può, nuove e rare e inaspettate, come quelle che, generando la meraviglia, distaccano la mente dalle altre immagini, e la traggono tutta a sè sole, e dentro ad essa profondamente si stampano. Il BLAIR adduce il seguente esempio tratto dall'*estate* del THOMSON, dove, narrandosi li effetti della zona torrida, viene il poeta a parlar della pestilenza che distrusse l'armata inglese a Cartagena in America sotto l'ammiraglio Vernon:

E tu, prode Vernon, tu pur vedesti
L'orribil scena. A pueril fiacchezza
Mirasti il braccio del guerrier ridotto;
Vedesti il cupo duol, le scarne gote,
Le sinorte labra palpitanti, li occhi
Scemi di luce e immoti; udisti i gemiti
De'moribondi errar di lito in lito;
E nel silenzio della notte il tonfo
Frequente udisti degli estinti corpi
Entro l'ostinate onde, ohimè! lanciati.

Trad. del SOAVE.

Tutte le circostanze sono qui scelte opportunamente per metterci davanti agli occhi un sì miserando spettacolo. Ma l'ultima imagine è la più terribile, perchè meno aspettata. Que' cadaveri gettati in ogni notte fuor delle navi, quel tonfo ch'essi danno nell'acque mentre tace ogni cosa, e quel veder l'ammiraglio stesso in mezzo a tanto lutto, percuotono la fantasia con forza a cento doppj più veemente, che non avrebbe potuto fare la più esagerata descrizione delle stragi della morte.

In secondo luogo la descrizione è tanto più evidente, quanto più tocca le particolarità delle cose; imperciocchè il generale, non formando imagine distinta, non penetra alla mente fuorchè in confuso: e l'astratto, non formando imagine alcuna, non si presenta ai sensi, via principale onde si val la poesia per trasferire all'animo i suoi concetti. Un colle, un fiume, un lago, un albero, risalta vie più alla fantasia quando è specificato, che non quando è così accennato con nome generale. Perchè troveremo di questo artificio esempli infiniti appresso i Classici d'ogni nazione e d'ogni tempo. Eccone uno tratto a sorte da *Virgilio*, ed è la descrizione del verno nella Scizia :

At non, qua scythiae gentes, mœoticaque unda ,
 Turbidus et torquens flavescentes Ister arenas
 Quaque redit medium Rhodope porrecta sub axem.
 Illic clausa tenent stabulis armenta; neque ullae
 Aut herbae campo apparent, aut arbore frondes:
 Sed jacet aggeribus niveis informis, et alto
 Terra gelu late, septemque assurgit in ulnas.
 Semper hyems, semper spirantes frigora Cauri.
 Tum sol pallentes haud unquam discutit umbras;
 Nec cum invecus equis altum petit aethera, nec cum
 Praecipitem oceanum rubro lavit aequore currum.
 Concreverunt subitae currenti in flumine crustae;
 Undaque jam tergo ferratos sustinet orbes,
 Puppibus illa prius patulis nunc hospita plaustis:

Æraque dissillunt vulgo, vestesque rigescunt
 Indutae, caeduntque securibus humida vina.
 Et totae solidam in glaciem vertere lacunae,
 Stiriaque impexis induruit horrida barbis.
 Interea toto non secius aere niugit:
 Intereunt pecudes; stant circumfusa pruinis
 Corpora magna boum; confertoque agmine cervi
 Torpent mole nova, et summis vix cornibus extant.
 Hos non immissis canibus, non cassibus ullis,
 Puniceaeque agitant pavidos formidine pennae:
 Sed frustra oppositum trudentes pectore montem
 Cominus obtruncant ferro, graviterque rudentes
 Caedunt, et magno laeti clamore reportant.
 Ipsi in defossis specubus secura sub alta
 Otia agunt terra: congestaque robora, totasque
 Advolvere focis ulmos, ignique dedere.
 Hic noctem luco ducunt, et pocula laeti
 Fermento atque acidis imitantur vitea sorbis.
 Talis hyperboreo septem subjecta trioni
 Gens effraena virum riphaco tunditur euro:
 Et pecudum fulvis velantur corpora setis (1).

GEORG. Lib. III, v. 349, cc.

- (1) Ma non così dove han li Sciti albergo,
 Nè dove la meotica si stende
 Fredda palude, o torbido trae seco
 L'Istro sue fulve arene, e si converte
 Rodope che si gira inverso al polo.
 Ivi le stalle guardano li armenti,
 Nè appar fronda alle piante, od erba ai campi;
 Ma sepolta la terra si difforma
 Sotto a nevosi cumuli, e per tutto
 Cresce il ghiaccio, che fino a sette braccia
 Vi s'ammassiceia. Orrido verno è sempre
 Ivi, e sempre aspro gelo i Cauri soffiano.
 Non mai disperde le smorte ombre il sole,
 Non quando al ciel sferza i corsieri e poggia,
 Nè quando attuffa il carro entro ai vermigli
 Flutti dell'Oceàn d'alto scendendo.
 Stringon subite croste i trascorrenti
 Fiumi; e l'onda che pria le navi accolse,
 Sostien poi ferre ruote e gravi plaustri.
 S'infrangono i metalli; si congelano

Richiedesi poi che tutte le circostanze introdotte nella descrizione abbiano convenienza coll'oggetto che vuolsi descrivere; cioè, se questo è sublime, ed elle debbono tender tutte a far risaltare la sublimità; se è vago e ameno, ad abbellirlo; se orrido e mostruoso, a deformarlo: affinchè l'impressione sua nella fantasia riesca piena e intera. Sublime è certamente lo spettacolo d'un temporale che in un istante riduce a miseria e a disperazione cento e cento famiglie; perchè sublime è tutto ciò che genera terrore, come dimostra il *Burcke*:

Indossate le vesti, ed alla scuro
 Cedono i vini; ogni laguna è fatta
 Solido ghiaccio; e l'irte barbe indura
 E inaspra il gelo. Intanto a larghe falde
 Pe' l muto ciel neve si versa; muojono
 Li armenti; i corpi ampli de' buoi si stanno
 Dalle nevi soffolti; e, sotto al nuovo
 Carco accoltisi i cervi, proni giacciono
 A terra, e appena le ramoso corna
 Manifesti li fanno. I veltri indarno
 Li seguirian cacciando, o sarien posti
 Lacci, o paura lor darien le piume
 Tinte a vivi color; chè come danno
 Di petto a sbarazzar le moli opposte,
 Son dietro i cacciatori alto gridando:
 E co' l ferro li ancidono, e festosi
 Trascinan seco le selvagge prede.
 Così sotterra, entro a cavati specchi,
 Traggon sicuro inerte ozio tranquillo;
 E quercie accatastate ed olmi interi
 Svolgon sui fochi; e producendo in festa
 Le notti e in goco, imitano di Bacco.
 I licor dolci con fermento e sughi
 D'acerbe ostiche poma; e così vita
 Traggè al Settentrion la sottoposta
 Indocil gente da' Riféi battuta,
 E tale a sè di pelli irte fa schermo.

Trad. dell'ARICI.

ora miriamo con quale accorgimento abbia Virgilio cercate le circostanze da produrre la presenza ideale di simile spettacolo.

Saepe ego, cum flâvis messorum induceret arvis
Agricola, et fragili jam stringeret hordea culmo,
Omnia ventorum concurrere praelia vidi.
Quae gravidam late segetem ab radicibus imis
Sublime expulsam eruerent: ita turbine nigro
Ferret hyemsculmumque levem, stipulasque volantes.
Saepe etiam immensum caelo venit agmen aquarum,
Et saedam glomerant tempestatem imbribus atris
Collectae ex alto nubes; ruit arduus aether,
Et pluvia ingenti sata laeta, boumque labores
Diluit: implentur fossae, et cava flumina crescunt
Cum sonitu, fervetque fretis spirantibus aequor.
Ipse Pater, media nimborum in nocte, corusca
Fulmina molitur dextra: quo maxima motu
Terra tremit: fugere ferae et mortalia corda
Per gentes humilis stravit pavor: ille flagranti
Aut Atho, aut Rhodopen, aut alta Ceraunia telo
Dejicit: ingeminant austri, et densissimus imber:
Nunc nemora ingenti vento, nunc litora plangunt (1).
GEORG. Lib. I, v. 316, ec.

- (1) Mentre già il mietitor nelle mature
Spiche si lancia e le si stringe in fascio,
Spesso vid'io mischiar pugne i discordi
Venti, e portarsi di radice svelte
Le piene spighe e le volanti canne.
Spesso turbine immenso d'acqua cade
Dal cielo, e s'eda le raccolte nubi
Movon tempesta di grandini e piogge;
L'aere furibondo si rovescia,
E dilaga i raccolti, e le fatiche
Strugge de'buoi; soverchiano le fosse,
Crescono i fiumi strepitando e il mare
Con largo moto fremendo ribolle.
Giove istesso, di mezzo all'alta notte,
Colla rutila destra il fulmin vibra;
Trema la terra al forte impulso, fuggono
Sperte le belve, e dappertutto un freddo

A rincontro l'*Alemanni*, volendo descrivere un bel giardino in tempo di primavera, usa ogni amenità di concetti; e quali sono i concetti, tali ritrova le parole:

Già di varj color, di varie gonne
 Or dipinto e vestito è il mondo lieto;
 Già d'acceso candor verso il mattino
 Aprendo il sen la più vezzosa rosa
 Con l'aurora contende, e intorno sparge
 Preda all'aura gentil soavi odori:
 Le violette umil', tessendo in giro
 I topazi, i rubin, zaffiri e perle,
 Fra i lucenti smeraldi e l'oro fino
 Al felice giardin ghirlanda fanno;
 I bei persi giaciuti, i bianchi gigli
 Spiegano i crini al ciel; l'aurate lingue
 Trae fuor già croco, e la fatal bellezza
 Sopra l'onde a mirar Narciso torna:
 Co' l velluto su' fior spigoso e molle
 (Beuchè senza sentor), giocondo e bello
 Il purpureo amarantó in alto saglie:
 Ridon vicine a lor fiorite e verdi
 Le preziose erbette, e fanno insieme
 Dolce composizion di varj odori:
 Le dipinte farfalle e l'api avaro
 Cercan di questo in quel la sua ventura,
 Che han dal fero soffiar novella pace.

Coltiv., lib. V.

E *Dante* fa di *Lucifero* tal dipintura, che la mente ne rimane esterrefatta :

Lo imperador del doloroso regno
 Da mezzo 'l petto uscìa fuor della ghiaccia;
 E più con un gigante i' mi convegno,

Terror si getta de'mortali in petto.
 Fere l'eterna folgore i Cerauni,
 Rodope od Ato; i venti ognor rinforzano,
 Sovrabbondano l'aque, e dal fracasso
 Suonan le selve combattute e i lidi.

Trad. dell'ARICI.

Che i giganti non fan con le sue braccia:
Vedi oggimai quant'esser dee quel tutto
Chè a così fatta parte si confaccia.

S'ei fu sì bel, com'egli è ora brutto,
È contra 'l suo Fattore alzò le ciglia,
Ben dee da lui procedere ogni lutto.

Oh quanto parve a me gran meraviglia
Quando vidi tre facce alla sua testal
L'una dinanzi, e quella era vermiglia;

L'altre eran due, che s'aggiungono a questa
Sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,
E si giungono al luogo della cresta:

E la destra pareva tra bianca e gialla;
La sinistra a vedere era tal quali
Vegnon di là, onde il Nilo s'avvala.

Sotto ciascuna uscivan duo grand'ali,
Quanto si conveniva a tant'uccello:
Vele di mar non vid'io mai cotali.

Non avean penne, ma di vipistrello
Era lor modo; e quelle svolazzava,
Sì che tre venti si movean da ello.

Quindi Cocito tutto s'aggelava:
Con sei occhi piangeva, e per tre menti
Gocciava il pianto e sanguinosa bava.

Da ogni bocca dirompea co'denti
Un peccatore a guisa di maciulla,
Sì che tre ne faceva così dolenti.

Inf. C. XXXIV.

Pochi, ma forti colpi, tirati felicemente, bastano in generale a presentar l'immagine degli oggetti grandi e solenni, e a produrre il sublime; giacchè la fantasia, abbracciando tutto in un tratto quella immagine, ne riceve più gagliarda e più profonda impressione, che non ne riceverebbe dal lento passaggio delle parti successive di essa, e supplisce da sè medesima ciò che manca all'intero compimento della pittura. *Ossian* descrivendo uno spettro, dice:

Sfigurato e bujo

Il volto avea; per la sua forma fosche

Trasparivan le stelle: su l'eroe
Tre volte ei sospirò, tre volte intorno
Mormoreggiaro della notte i venti.

E *Omero* ne fa conoscere la sterminata grandezza di Nettuno, allorchè, narrando come quel Numero corse in aiuto de' Greci, ne lo dipinge con questi semplicissimi tratti di maestra mano:

Ratto spiccossi dall'alpestra vetta,
E discese. Tremar le selve e i monti
Sotto il piede immortal dell'incendente
Irato Enosigèo. Tre passi ei fece,
E al quarto giunse alla sua meta in Egea.

Lib. XIII, trad. del MONTI.

È pur da notare che nel descrivere li oggetti materiali non ha cosa che maggiormente ravvivi la dipintura, quanto il mescolarvi alcuno ente animato. Le scene immobili e morte languiscono di repente, se il poeta non ha l'arte d' introdurvi a proposito e vita e azione e affetto. *Virgilio*, cui tutti son noti i segreti della poesia, dice nell' *Egloga X*:

Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori,
Hic nemus, hic ipso tecum consumerer aevum (1).

Belli e dolci son questi due versi, ma ciò che ne adesca e commuove, è l'ultimo sentimento, il quale ci fa conoscere il diletto che pigliano due amanti di questa scena campestre.

Finalmente l'energia, l'evidenza, la bellezza del descrivere dipende più che mai dalla scelta degli epiteti. Ond'è che fuggir si debbono quelli epiteti insignificanti, oziosi e superflui, i quali, non che

(1) Quà son gelidi fonti, quà boschetti,
Quà molli praticelli, quà vivrei
Teco, o Licori, tutti i giorni miei.

aggiungano cosa niuna alla descrizione , ma anzi la ingombrano e la snervano , ed empiono l'orecchio d'inane rumore, e solo stanno nel verso per necessità di misura o di rima. Ed io non saprei se il *liquidi fontes*; e il *prata canis albicant pruinis*, e il *freddo ghiaccio*, l'uno di VIRGILIO, l'altro d'ORAZIO. e l'ultimo del PETRARCA, si potessero salvare, non che avere per lodevoli. Perocchè ogni epiteto o dee svegliare una nuova idea, o come che sia colorir quella che si desta dall'oggetto co'l quale egli è accompagnato. Pur nondimeno v'ha certi epiteti i quali benchè sembri che aggiungano evidenza e vigore alla parola cui sono annessi, riescono vani e insulsi per essere omai triti e comuni. Di tal fatta sono il *pomifero* autunno , l'*orrido* verno, la *sanguinosa* guerra , le *oscur* ombre, e i simili a questi , che soltanto si vogliono comportare alcuna volta agli eccellenti , i quali hanno tanti altri pregi, che per poco piacciono in essi ancor queste negligenze; ed il volerneli riprendere sarebbe rigor pedantesco.

Un solo epiteto ben collocato dipinge talvolta l'oggetto più al vivo e fa nascere molte più idee , che non farebbe una minuta descrizione. Orazio in questa parte non ha chi l'avanzi. Un solo esempio potrà valere a tutti. L'uom probo , dic' egli , non ha bisogno d'armi.

Sive per syrtes iter aestuosas,
Sive facturus per inhospitalem
Caucasum, vel quae loca fabolesus

Lambit Hidaspes (1).

-
- (1) Od osi in mezzo a ribollenti sirti
Volgere il suo cammino, o calchi i gioghi
Dell'inospite Caucaso, o le sponde,
Cui va lambendo il favoloso Idaspe.

Dove l'*æstuosas* trasporta la nostra fantasia in mezzo alle procelle cui vanno soggette le sirti; l'*inhospitalem* ne presenta li orridi, pericolosi, impraticabili deserti del Caucaso; e il *fabulosus* ne riduce alla memoria i tanti favolosi avvenimenti onde fu teatro l'Idaspe. E quando *Virgilio* racconta che indarno avea Dedalo tentato di sculpire la sciagura del suo figliuolo Icaro,

Bis conatus erat casus effingere in auro,
Bis patriae cecidere manus (1),

l'epiteto *patriae* basta a rappresentare tutta la ripugnanza e il dolore del padre a quella trista memoria (2).

Per le cose finqui dette e per li esempj recati si può vedere che il ben descrivere è l'arte di dar figura alla materia poetica, sì ch'ella rapisca a prima fronte li altrui sguardi, e percuota e scaldi la fantasia: della qual arte deve il poeta far uso non pure nelle descrizioni formali, ma nell'esprimere eziandio tutti i suoi concetti più importanti, affinché, producendo immagine distinta e mirabile, penetrino alla mente pe'l facile cammino segnato dalle cose sensibili. Ogni descrizione adunque può considerarsi come un ritratto, un quadro, un simulacro: e perciò alcuni scrittori, vedendo quanto piace agli uomini una raccolta di così fatte pro-

- (1) Egli tentò due volte
In auro effigiar la tua caduta,
Due volte cadde la paterna mano.

- (2) Il CARO tradusse:
Ma due volte
Tentò ritrarti in oro; ed altrettante
Sì l'abborrì, che l'opera e lo stile
Di man gli cadde.

Così egli tradusse, e sformò tutta la bellezza del concetto virgiliano.

duzioni dell'arte, avvisarono di tessere lunghi componimenti di sole descrizioni, e di formare, dirò così, delle gallerie poetiche. Tali sono le *Stagioni* del THOMSON, li *Amori delle piante* d'ERASMO DARWIN, e l'*Invito a Lesbia* del MASCHERONI. In questi poemi nè l'ordine delle cose, nè la congiuntura delle parti, nè la progressione degli avvenimenti, il nodo e lo sviluppo loro, sono le doti che tirano a sè l'attenzione e recano diletto; ma sì la varietà degli oggetti, così vaghi, nuovi e inaspettati, che, miratone uno, e subito t'invogli di contemplare un altro, e, dopo questo, un terzo e un quarto, e tutti in somma, chè sempre sospetti non forse più incantevoli ancora de' veduti sieno quelli che tu lasciassi d'osservare. Laonde ancorchè simili poemi si tengano per imperfetti, pare a me tuttavolta ch'è s'abbiano a avere in pregio e onore, come quelli i quali, servendo così bene al divertimento e al sollazzo di chi legge, e quà e là schiudendo per via larghe fonti di dottrina e di virtù senza che paja lor fatto, adempiono nella lor modestia tutti i fini della poesia.

CAP. II. — DELLA POESIA DIDASCALICA IN PARTIGOLARE.

Essendosi detto, per quanto il pativa la brevità, di quelle cose generali che risguardano ogni maniera di composizione didascalica, passeremo al presente a notarne alcune le quali per avventura si convengono meglio ad una specie, che ad una altra; bene intendendo che non presumiamo già di dar regole, ma solo certi avvertimenti che pare abbiano avuto i più scorti poeti nel condurre simili lavori.

E primamente si osserva che il poema istorico si innalza sopra li altri per magnificenza e splen-

dore, e trae li avvenimenti umani fuor delle tenebre, indagandone le cagioni, svelandone i secreti, e talvolta facendo pur conoscere il concorso delle potenze sopranaturali. Vuolsi in oltre ch' e' si distingua dall' istoria non solo per li strumenti che adopera, — ciò sono il verso e il dir poetico —, ma con descrivere i fatti, anzi che narrarli come fa quella, e studiando di parlare al cuore, laddove la pura istoria parla soltanto alla ragione. Così *Tito Livio*, favellando della guerra punica, si contenta di narrarne li avvenimenti e d'accennarne le cagioni politiche; ma *Silio Italico*, riferendo le cose medesime che *Livio*, dipinge da per tutto, insonde vita e moto a ogni cosa, e pare che i fatti non sieno per esso che un pretesto a mettere in palese il giuoco delle passioni e a destar la meraviglia; onde avviene ch'egli rende più bella e più gradita la verità, e più profondamente la fa penetrare all'animo altrui, senza punto corromperla o travestirla. Che se delle volte ancora lo Storico, siccome vedesi in *Livio* stesso, si ferma a descrivere alcuni particolari, o mette in bocca a' suoi personaggi alcuni discorsi ch'elli mai non fecero, ma che nondimeno è verisimile che facessero, allora egli prende in certo modo l'abito del poeta; e, purchè no'l faccia troppo sovente e fuor di proposito e con affettazione, ci piace in tale abito, e trova grazia nel lettore, essendo la poesia per così dire una maga che ha virtù d'insinuarsi per tutto, nè mai nessuno la respinge, poichè, dov'ella è, ivi nasce il diletto, e l'animo si gode dietro ad essa rapito.

Ma il poema filosofico, avendo per fine d'illuminare l'intelletto, si cura assai meno del movimento delle passioni, che non suole il poema storico; ama il decoro, ma non la pompa; e cammina per un sentiero più diritto alla meta: che se talora se

ne discosta per breve intervallo, o si sofferma qualche istante, sì lo fa per ricreare lo spirito o dargli alquanto di riposo, sicchè egli poi con nuova lena lo seguiti a raccogliere il frutto delle sue dottrine. E con ciò vogliam dire che mal gli stanno così le figure troppo ardite e le locuzioni troppo liriche (fuorchè non vi fossero invitate dalla necessità di dar corpo a' concetti, affinchè trovino più facile la entrata nelle menti vulgari), come le troppo lunghe descrizioni e i troppo frequenti episodj, che, divertendo l'attenzione, sì rompono il filo delle idee, che a grande stento s'arriva quindi a ripigliarlo. Il perchè vediamo *Lucrezio* stringersi continuo al suo soggetto, nè mai lasciarlo per correr dietro a cose inutili al suo fine principale. È bensì vero che ancora nel suo poema ha di belli episodj e di più sorte digressioni; ma con quest' arte ei le va collocando, che non mai scappino fuor nel mezzo; ma sieno prima o dopo i suoi argomenti, affinchè preparino lo spirito a udir con piacere ciò che egli è per dire, o ne lo ristorino dopo l'averlo costretto a sforzi di lunga e viva attenzione (*Batteux*).

E quanto in fine ai poemi precettivi, *ORAZIO* ne dà la norma con sola una parola: *Quidquid praecepies, esto brevis*. Di fatto la brevità, purchè sia congiunta alla chiarezza, porta moltissimo comodo in tali componimenti; per essa, vie meglio che con lungo discorso, si afferrano i precetti, e più facilmente s'imparano e più distintamente si sculpiscono nella memoria. Non pertanto, siccome i precetti sono in sè stessi aridi e faticosi a seguire, il destro poeta li correda talora di pruove a fine di tenere ed esercitare lo spirito; alle volte li rischiara e insieme abbellisce con qualche esempio; non di rado si contenta di mostrarli nell'esempio stes-

so senza esprimerli; sovente li corrobora con passi storici, li rallegra con allusioni e favolette, e li adorna di leggiadre immagini; e quando teme di riuscir nojoso, si spoglia per pochi istanti la persona di precettore, e si veste quella d' *Epico*, o di *Dramatico*, o di *Lirico*, e in tal forma si spazia per qualche episodio, innalzando più o meno il suo stile a seconda dell'indole generale della composizione, alla quale ei dee conformarsi anche là dove si disvia dalla materia per esso trattata (*Batteux*).

In ultimo, postochè dicessimo di sopra non v'essere maniera di verso e di metro che disconvenga alla poesia didascalica, egli pare per altro che i poeti filosofici preferiscano la grave semplicità dello sciolto; che li storici si compiacciano nella magnificenza dell'ottava; e che i precettivi amino meglio che ogni altro metro, l'ottava o la terzina, perocchè non ha dubbio che mercè alla rima ritien la memoria più facilmente i precetti del poeta. Tale almeno è l'avviso del *Cerretti*, e fors'anco il suggerimento della ragione. A ogni modo l'esempio d'un *Alamanni*, d'un *Ruccellai*, d'uno *Spolverini*, e d'altri, che dettarono poemi precettivi in verso sciolto, e che pur piacciono così, ch'io non saprei quale opera didascalica rimata piacesse maggiormente, può condurci non ch'altro a stabilire che il partito più certo per ottener lode si è che tu elegga quella maniera di verseggiare in cui ti senti più valoroso.

CAP. III. — DELLA SATIRA.

Allorchè la poesia didascalica si getta ad assalir direttamente li errori e i vizj degli uomini, ella piglia il titolo di *Satira*. Una celebre donna (*Miss*

Griffith) dicea saviamente a questo proposito, che, siccome nella società son molti vizj funesti cui le leggi non possono punire o prevenire, così la Satira è da riguardarsi qual necessario supplimento alle leggi medesime. L'uomo più corrotto procaccerà di nascondere i suoi vizj nelle tenebre per non divenire oggetto dell'odio publico o della publica derisione. Solo il timore d'esser favola al popolo ha spesse volte frenato il vizioso; e quindi si può dire in questo caso che il dito è più forte del braccio (1). Ma grande cautela si vuole avere che questo lodevole zelo d'emendare li altrui costumi non trascorra a ingiurie personali: allora il poeta, soddisfacendo alla propria malignità, *animam in vulnerere ponit*; che è a dire, ei lascia la sua vita nella piaga aperta dal suo dardo, distrugge l'efficacia de' suoi scritti nell'avvenire, e sacrifica la stima de' posteri al piacere di far ridere un istante i presenti (2).

In tre guise diverse si vede trattata la Satira da tre grandi poeti latini, *Orazio*, *Persio* e *Giovemale*.

Le satire del primo, dice il *Gravina*, pajon rivoli dell'antica comedia. Dei vizj più frequenti e più comuni egli fa tali delineamenti, che ciascuno si vede, secondo il suo costume, in quelle dipinto, e può indi emendarsi non solo coll'orrore che concepisce del vizio, ma co' lumi che apprende da ben reggere la vita emendata dal poeta non pur coi precetti, ma co' l' sugo di essi disciolto in esempj e favolette, presentati alle volte in modo di dialogo, e sparsi di proverbj e maniere popolari, delle quali, quanto profittevole, tanto diffi-

(1) MISS GRIFFITH, *Commenti sopra Shakespeare*.

(2) JOHNSON, parlando d'una satira personale che introdusse SHAKESPEARE nelle *Pene d'amor perdute*.

cile è l'uso. Egli censura, ma con viso ridente (*admissus circum praecordia ludit*); alza un tal poco la maschera del vizioso, ma non gliela strappa; ed anche allora quando moralizza le cose da buon filosofo, egli mostra l'urbanità del gentil cortegiano. Sono per altro taluni che riprendono le satire d'*Orazio* per quello appunto onde dovrebbero maggiormente lodarle, cioè pe' l' numero, a parer loro, troppo sprezzato e senz'arte; quando in esso è l'arte tanto più fine, quanto meno si scopre; e chiunque si conosce di tali materie, trova nello stile didascalico d'*Orazio* e castità di lingua, e grazia di narrazione, e attico sale, e una certa leggiadria che si diffonde perennemente per tutte le nembra del suo discorso (1). Egli diede alle sue satire il titolo di *Sermoni*, e con esso volle significare che s'egli di poco s'alzava sopra il numero della prosa, si lo faceva per elezione e a bello studio. Ma quanto pur costi di fatica il condurre un componimento con numero e locuzion tale, che la naturalezza e la facilità della prosa non faccia punto sparire la luce dell'estro e le grazie native della poesia, sol coloro se'l sanno che ne fecero esperienza. Ben altri difetti ha il nostro Satirico, non avvertiti dal *Gravina*, ma perspicacemente notati dal *Monti*, e son tali. Primieramente egli raccomandò con le parole i dogmi dell'onesto e del retto, e tradisce co'l fatto; in secondo luogo il suo sistema di morale è mal determinato e incostante; finalmente rare volte adempisce *Orazio* quell'ottimo suo ricetta: *Denique sit, quod vis, simplex dumtaxat et unum*. Perciocchè, qual materia ei prenda a trattare, poco dopo l'abbandona, e la più parte delle sue satire non è che una bella ed ele-

(1) MONTI Note alla traduzione di *PERSIO*.

gante congerie di nudi e sconnessi insegnamenti morali alla maniera di *Teognide* e di *Focillide*. Molti, è vero, anzi che biasimare, trovano bello in lui questo disordine filosofico, e bello l'abbandono del suo primo proposito. Comunque sia, il *simplex dumtaxat et unum* nelle sue satire non si trova; e, convien confessarlo, le leggi tornano inefficaci quando il primo a violarle è appunto lo stesso legislatore (1).

« *Persio*, più austero d' *Orazio*, e vivente in tempi più contaminati e difficili, predicò ne' suoi versi le stoiche discipline; parlò della virtù non per pompa, ma per sistema; non derise il vizio, ma lo esecrò; non pattuì co' l delitto, ma il perseguì apertamente. Assorbito nella ricerca del sommo bene morale, e fortemente penetrato de' sentimenti d'una libertà più che romana, egli si fa scrupolo d'alzare un dito senza il consenso della ragione: *Ni tibi concessit ratio, digitum exere; peccas*. Non mai un sacrificio alle Grazie, non mai la bocca composta al riso. Egli il tenta bene qualche volta, e pare ancor persuaso di riuscirvi, prendendone certi egli stesso di essere un buffone che non può contenersi dal ridere: *sum petulanti plene cachinno*. Ma nessuno gli presta fede. Accade a *Persio* ciò che a *Demostene*, del quale fu osservato che non mai tanto si allontanò dal suo ingegno, quanto allorchè si adoperò di comparir goffo. Le facezie di *Persio*, qualunque volta ei tenta, riescono goffe e insipide: più cerca lo scherzo, più lo scherzo gli sfugge e svaporasi. Questo difetto però, se tale vogliam chiamarlo, vien compensato da *Persio* coi nervi dello stile, coll'armonia e colla rotondità del verso, sovente così magnifico che si accosta alla maestà virgiliana, colla vibra-

(1) MONTI, *Op. cit.*

zion delle idee, co' l' peso de' sentimenti. Ben diverso da *Orazio*, egli mai non si dimentica della sua tesi, nè mai ne digredisce, se non per rinforzarla. Conserva costantemente il metodo filosofico, e procede di prova in prova, per modo che le sue satire (salvo la prima d'argomento tutto retorico) sono, ciascuna nel suo genere, un breve trattato di ragionata e perfetta morale; scevra di quei miscugli eterogeni che viziano la semplicità del soggetto. Meno sollecito di brillare, che d'istruire, egli ha sollevata la satira al nobilissimo officio di amica della virtù, e di rigida persecutrice del vizio. In quanto allo stile, l'abbiam detto pur ora, egli è forte, vibrato e grave; non ha la vaghezza e il garbo d'*Orazio*, nè disegna coll'accuratezza di lui, ma tira il pennello alla guisa del Caravaggio, e ti presenta una testa con un tratto di linea. Egli abonda di ardite e bizzarre metafore; spesso le sue comparazioni sono troncate o serrate in un vocabolo solo; rapidissimo nei trapassi, non ti lascia tempo il più delle volte di scorgere i legami tra ciò che precede e ciò che consegue; e le tinte del suo dire ei le toglie specialmente dalla istoria, dalla favola, dalla stoica filosofia, da' costumi de' suoi tempi (1). » Di che viene che le satire di *Persio* riescono ai dì nostri molto oscure e quasi misteriose; perciò, costringendo il lettore a troppa intensione di spirito, lo stancano tosto, nè lasciagli gustar quel diletto, senza di cui la poesia non può mai signoreggiare al tutto la mente e il cuore.

Le satire di *Giovenale* prendono pure qualità da' tempi in che vivea quello sdegnoso ingegno. All'epoca d'Augusto essendo succeduta quella di

(1) Estratto dalle *Note* e dalla *Prefazione* del cav. MONTI alla traduzione di *PERSIO*.

Nerone e poi l'altra di Domiziano, l'eccesso della miseria pubblica (dice il *Monti*) e la totale dissoluzione de' costumi inferocì l'intelletti, e dal seno medesimo della più orribile servitù nacque la libertà degl'ingegni e il bisogno d'esser fieri, acciocchè non fossero conculcati. La bile fu dunque la Musa che ispirò *Giovenale* (1); e quindi non dobbiam punto aspettarci di trovar nelle sue satire alcuna corrispondenza con quelle d'*Orazio*, il quale pigliando di mira piuttosto le follie e le debolezze degli uomini, che i loro vizj enormi, punge ridendo, e corregge scherzando; ma sì vi troveremo il fiele, la bruschezza, la severità dell'irritato misantropo. *Giovenale* differisce ancora da *Persio*: è questi un rigido filosofo che argumenta; quegli un acerbo declamatore che biasima, denigra, lacera tutto che ripugna all'animo suo. Ma cotesti sforzi declamatorj, secondo il giudizio del *Gravina*, non vagliono punto per disporre li animi al vero. Oltre di che *Giovenale* (così prosegue il medesimo Critico) non abbraccia se non cose all'espressioni sue proporzionate, e de' vizj soltanto assale li estremi, che sono in pochi e ne' più potenti, tralasciando quelli ne' quali è più facile e più commune l'inciampo; nè tanto egli ha cura d'emendare li altrui vizj, quanto di scoprirli, e sfogar l'odio concepito contra le persone che avevano in mano l'imperio: nè punto gli cale di sostenere la gravità e il credito di censore; perchè, mentre sferza li altrui costumi, si mostra coll'oscenità del suo dire poco più degli altri costumato; quasi che non sia così mosso dall'orrore de' vizj, come dall'invidia di chi ne traeva il diletto. E in vero chi riprende

(1) *Facit indignatio versum*
Juv., Sat. I.

con furore e con rabbia, fa segno più presto d'odiar maggiormente le persone, che non l'errore. A ogni modo, allorchè la pubblica calamità è giunta al colmo, allorchè il vizio e il delitto s'inorgogliano dei troféi eretti sulla virtù derisà e sull'innocenza calpestata, non è più possibile a un'anima generosa il servir misura nella sua indignazione (1); e ciò che altre volte sarebbe animosità e malizia e da vituperare, può diventar magnanimo ardimento e carità di patria. — Conforme a' concetti e all'impetto delle passioni è lo stile di *Giovenale*; cioè, alto, veemente, acerbo, sfolgorante :

Grande. *sophocleo carmen bacchatur hiatu;*

e se talor pare ch'egli cali alla beffa, usa parole e modi che straziano e fanno gemer sangue.

Toccando noi la storia della Satira latina, siam venuti accennando a un tratto e le diverse maniere ond'ella può maneggiarsi, e i pregi degni che lo studioso li imiti, e i vizj da scansare. Ma non pertanto qual de'tre Satirici avremo noi da volgere con maggiore attenzione, acciocchè la Satira nostra si nutrisca di quello spirito che più valga a farle conseguire il fine particolare a cui vuol esser diretta? Con acuto senno risponde il *Monti* in tal guisa: « Non ligio nè ad un sol libro, nè ad un solo Bello esclusivo, estimando tutti li scritti secondo che mi commovono, nemico di tutte le parasite eleganze, e rapito di quelle uniche che mi portano qualche cosa nell'anima, io mi dono or all'uno or all'altro de' tre Satirici, siccome il cuor mi significa. Quando cereo norme di gusto, vado ad *Orazio*; quando ho bisogno di bile contra le umane

(1) *Nam quis iniquae
Tam patiens urbis. tam ferreus, ut teneat se?*
Juv., Sat. I.

ribalderie, visito *Giovenale*; quando mi sforzo d'essere onesto, vivo con *Persio* (1). » E così adoperando, l'italiano poeta emergerà Satirico squisito e singolare, poichè avrà tutte le buone parti di que' tre maestri, senz'averne i difetti; e dalla mistura de' colori per essi adoperati risulterà una tinta bellissima e non più veduta. Così, dice l'**ARIOSTO**,

Di molti colori un color resta,
Quando un pittor ne piglia di ciascuno
Per imitar la carne, e ne riesce
Un differente a tutti quei che mesce (2).

L'*Ariosto*, che ancora oggigiorno è riputato il primo de' Satirici italiani, imitò specialmente la maniera d'*Orazio*. Anch'egli mesce all'utilità della morale filosofia l'attrattiva delle favolette e la piacevolezza dei racconti; con pari accorgimento egli prende a emendare il vizio co' l'ridicolo delle dipinture e co' l'sale de'motti; e con eguale felicità veste i suoi concetti di tal naturalezza e grazia di stile, che quasi ognun crede che a quel modo li avrebbe espressi egli medesimo: e pure chi ci si prova, conosce subito quanto sia difficile quella mirabile facilità, tutta frutto di natural disposizione unita a lungo studio e ad arte sottilissima.

Li altri satirici italiani che si diedero alla imitazione di *Orazio*, quantunque dotti, utili e graziosi, non sono reputati dal *Gravina* per degni di essere messi in compagnia coll'*Ariosto*. Pure io tengo bene che il gran Ferrarese non si sdegnerebbe al certo di trovarsi a lato un *Gaspere Gozzi*,

(1) MONTI, *Note alla traduzione di PERSIO*.

(2) Cinque canti che seguono la materia del *Furioso*, C. II, st. 16.

il qual pare che vedesse le umane follie con li occhi stessi d'*Orazio*, e co'l suo medesimo pennello le dipingesse.

L'*Adimari* e il *Menzini* si misero per l'orme di *Giovenale*, e n'ebbero molta lode. Ma il *Zanoja*, temperando un cotal poco l'acrimonia di quel feroce coll'urbanità del *Venosino*, ci diede a questi ultimi tempi un saggio di satire che destarono la meraviglia di tutti, e che punto non temono il paragone di qualsivoglia Antico o Moderno.

Con tutto ciò la Satira italiana non era mai uscita dal cerchio segnato dagli Antichi, quando il nostro *Parini* co'l vigore del suo ingegno la trasse in un campo non pria tocco da veruno. Ciò che più irritava la sua splendida bile, erano le stolidezze, le inezie, i vizj, l'ozio, l'inutilità di coloro che nell'azzardo d'una nascita più cospicua riponevano il diritto d'esser impunemente ignoranti, superbi, insolenti con li altri. Egli dunque si consigliò di trascinarli, mal lor grado, davanti al tribunale dell'opinion publica, e fingendo d'ammaestrar il suo giovin Signore nell'*amabil rito* dei Grandi, fece di loro pungentissima satira. Di qui venne ch'egli prese una favella nobile e proporzionata allo splendore dell'illustre alunno, e resse tutto il suo poema con quell'arguta ed elevata ironia ch'è necessaria, in un soggetto fuor del vulgare, a indurre nei lettori la persuasione dell'opposto di ciò che il poeta fa sembante di voler persuadere; e per tal guisa produsse quell'esquisito ridicolo che nasce dall'aspettazione contraria (1). Il qual disegno unito alla bellezza d'un stile tutto nuovo e stupendo, alla singolarità delle immagini poetiche, all'evidenza dei ritratti, alla copia del-

(1) FRANCESCO REINA, *Vita di GIUSEPPE PARINI*.

Perudizione, alla vaghezza degli episodj, al brio, alla festività, alla testura istessa del verso che rendeva un suono non più udito e sempre imitativo della materia trattata, fu giudicato da tutti per cosa peregrina e maravigliosa, e se' nascere una scuola novella.

Non v'è metro che non sia stato messo in uso dalla Satira. Nondimeno i migliori poeti antepongono i terzetti e li sciolti, forse perchè l'arte è in essi meno palese, e le idee vi si panno diffondere con maggior comodo e speditezza.

Come picciolo rigagnolo esce dalla Satira l'*epigramma*. Qui però non ne parleremo altrimenti, rimettendoci a quel tanto che già ne dicemmo.

CAP. IV. — DE'COMPONIMENTI GIOCOSI O BERNESCHI.

I poeti italiani, avendo veduto che niun mezzo era tanto possente a correggere i vizj degli uomini, quanto il deriderli, immaginarono una maniera di satira dove il ridicolo esultasse dal principio alla fine, senz'essere mai represso o spento da quel serio e mordace, da quell'acerbo e amaro, che, sebbene temperato a quando a quando dagli scherzi e dalle facezie, prevalea nell'altre satire. Ma sventuratamente questa nuova specie di poesia, creata a ottimo segno, parve che degenerasse infin dal suo nascere; dimodochè, non si curando più che tanto e spesso niente affatto dell'emendazione de'costumi, ella si diede principalmente ad accarezzar qualche fantasia o capriccio o materia bassa, mirando più presto a sollazzar li uomini e a indurre negli animi l'indifferenza e la spienserrata-gine, di quel che sia a persuader loro l'esercizio della virtù. E siccome il *Berni* fu quegli che il primo fece salire la poesia giocosa a somma ec-

cellenza (non direm già in quanto all'utilità dello scopo , ma in quanto alla vaghezza e proprietà dello stile e al secreto di far ridere) , così ne è considerato maestro e padre (1), e dal nome di lui vien essa chiamata poesia *bernesca*.

Ora, avendo il *Berni* non solo avanzato tutti i suoi predecessori, ma essendo rimasto sempre il maggiore de' tanti che lo seguirono , non dubitiamo di proporlo a modello in ciò che pertiene alla cultura dell'elocuzione e alla naturalezza del verso , alle grazie , agli scherzi , ai motti e a tutti quelli artifizj onde nasce il ridicolo ; ma raccomandiamo allo studioso, che, fattosi proprie queste doti, ne usi per un fine utile e da meritarsi le lodi degli uomini costumati : perchè quei versi i quali non risplendessero se non se d'una bellezza esterna, e che non lasciassero impressa nell'animo niuna idea morale e niuna verità, o, che è peggio, contenessero in sè le semenze del vizio, sarebbero oggidì nauseati e vilipesi da' lettori, i quali ad una voce domandano che la poesia , sotto qual forma si voglia, riprenda il suo vero e antico officio, che è di giovare come che sia all'uomo.

Ma il farsi proprie le doti del *Berni* è impresa di più difficile che altri non estima : e « chi non è nato faceto quanto lui (dice il *Parini*), chi non ha come lui il vero intrinseco atticismo della lingua, non pensi di seguirlo poetando, se non vuo-

(1) A lui fèr tanto, con sembiante umile,

E tanto e tanto le Muse favore,

Che primo è stato e vero trovatore,

Maestro e padre del burlesco stile:

E seppe in quello sì ben dire e fare

Insieme colla penna e co' l cervello,

Che invidiar si può ben, non già imitare.

LASCA.

le accrescere il numero degli sciocchi che si sono renduti ridicoli e dispregevoli imitando il carattere originale di lui (1) ». Ma questo atticismo della lingua, detto anche urbanità, in cui singolarmente consiste la bellezza e l'efficacia dello stil bernesco, è tal condizione che io non saprei se possa così di leggieri conseguirsi oggigiorno dagl'italiani scrittori. E la ragione è questa. L'atticismo è riposto nel buon uso degl'idiotismi, i quali son certe forme di dire che ha in bocca il popolo, e che fan parere la persona che parla, esser nata appunto in mezzo a quel paese, nella cui lingua ella parla. Ora (e già lo dicemmo altrove) siccome in Italia tanti sono i linguaggi, quante son le provincie in ch'ella è divisa, così ciò che è atticismo in un angolo di essa, non solo non è più tale in un altro angolo, ma nè tampoco vi è inteso. Aggiungi a questo i modi proverbiali, allusivi e furbeschi, onde lo stil giocoso acquista tanto vigore e sveltezza e brio, e che, fuori del luogo in cui nacque, non rappresentano idea veruna. Se dunque tu userai quella lingua che è detta lingua comune e illustre, non parlata da nessun popolo d'Italia, ma solo viva negli scritti de' letterati, ti mancherà quasi in tutto la vaghezza degli idiotismi e lo spirito di quelli altri modi che concorrono a formare il perfetto stile bernesco: e se pur vorrai che di tal vaghezza e spirito s'adorni ed animi il tuo verso, non potrai farlo se non che scrivendo in un dialetto, e quindi rinunciando da te stesso alla nobile ambizione d'essere gustato e di giovare là dove quel tuo dialetto non corre. A quest'ultimo partito si sono appigliati il *Porta* ed il *Lamberti*, e, secondo me, con grande accortezza: perocchè,

(1) PARINI, *Principj delle Belle Lettere*.

dettando le sue poesie burlesche l'uno nel dialetto milanese, e l'altro nel veneziano, benchè il facessero per pochi, nondimeno e' poterono esprimersi con tanta evidenza e piacevolezza e grazia, che almeno quei pochi ne sono rapiti, e si sentono l'animo inondato d'allegrezza, e ridono ad ogni concetto; laddove se, volendo farsi intendere da molti, avessero scritto nella lingua commune d'Italia (quella dei dotti), non sarebbero forse piaciuti a niuno se non mezzanamente, per non poter dare a' loro pensieri que'bizzarri colori e per così dire quella strana portatura ch'ella non ha nè riceve, ed in cui non pertanto consiste il forte dello stil giocoso. E pressochè in un dialetto (il fiorentino) scrissero pure e il *Berni* e il *Mauro* e il *Lasca*, e il *Lippi*, ec.; il qual dialetto, comechè di gran lunga avanzi tutti li altri in dolcezza e leggiadria, è nondimeno, come li altri tutti, soggetto alla dura condizione di non essere perfettamente gustato fuorchè nel breve spazio di paese ovè chi lo parla.

Or dalle cose finquì dette si può trarre questa conseguenza, che, se veggiamo la poesia bernesca tanto scaduta di pregio a' dì nostri, è colpa non già de' poeti, ma dell'indole sua propria; imperciocchè, o ella adopera un particolar dialetto, e le mancano li applausi di tutti coloro che in quel dialetto non sono nati, e sono il maggior numero degl'Italiani; o si esprime nella lingua commune de' letterati, e va priva di quell'atticismo, suo condimento sì necessario, che senza di esso riesce insipida e quasi dispiacevole.

Ma come si sia, chi si sentisse portato da natura a questo genere di poetare, dovrà la prima cosa avvertire che non si può far ridere se non per mezzo d'idee e d'espressioni così familiari a chi le ascolta, che in un subito egli ne attinga

tutto l'intimo sentimento, e indovini l'intenzione del poeta; e molto gli gioverà pure il conoscer le fonti onde nasce il ridicolo, per averlo sempre in pronto e poter variarlo secondochè l'occasione il permette. E già non è dubbio che il poeta bernesco moverà facilmente il riso, se avrà pratica di tutti quelli artifizj che a tale effetto impiega la Comedia. Pure ne sono degli altri, i quali, tuttochè dalla Comedia non rifiutati, si sogliono dai maestri accennar piuttosto a proposito della poesia giocosa, forse perch'ei sono il fondamento del suo linguaggio. E questi artifizj son molti; e nulladimeno ancor non sono stati avvertiti, nè forse si potrebbe; giacchè tal facezia che fa ridere uno, sovente non fa ridere un altro, non essendo li animi degli uomini temprati tutti a un modo e capaci delle medesime impressioni. Laonde solo quei pochi verremo noi mostrando, i quali ne sembrano l'effetto più generale e più costante. Si muove adunque il riso.

1.º Unendo inaspettatamente certe idee semplici, ma dissimili e disparatissime, e impastandole e incorporandole così bene e così subito insieme, che ne nasca una naturalissima idea composta.

2.º Esaltando quelle cose e mostrandosene preso, che altri sprezzerebbe o per lo meno non curerebbe. La più parte de'suggetti trattati dal *Berni* son di tal fatta.

3.º Mettendo il lettore in grande aspettazione con la pompa de' vocaboli e co' l'rimbombo de' versi, per riuscir tosto a un nonnulla, come fece il *Berni* in quel sonetto che magnificamente incomincia :

Dal più profondo tenebroso centro
Ove Dante ha locato i Brutti e i Cassi;

e poi segue

Fa, Florimonte mio, nascere i sassi
La mula vostra per urtarvi dentro.

4.° Accoppiando il leggiadro co' l' deforme, o il nobile co' l' vile, senza far sembiante d'accorgersi che vi sia sconvenienza di sort'alcuna, come si vede appresso il *Tassoni* là dove egli termina la descrizione della primavera dicendo :

E s'udiyan li augelli, al primo albore,
E li asini cantar versi d'amore.

5.° Traendo da un lungo ragionamento una conseguenza del tutto opposta a quella che altri ha cagion d'aspettarsi. Così il *Berni*, dopo annoverato i luminosi pregi che si trovano in *Aristotele*, e detto che

Hanno li altri volumi assai parole,
Questo è pien tutto di fatti e di cose,
Chè d'altro che di vento empir ci vuole;

ti fa questa improvvisa scappata :

Oh Dio, che crudeltà! chè non compose
Un'operetta sopra la cucina
Tra l'infinita sue Miracolose?

6.° Usando a tempo l'ironia, e massimamente coprendo, per mezzo di metafore o illusioni, o equivochi, dei veri biasimi con finte lodi. Tale è l'artificio ond' è lavorato tutto quel sonetto del *Berni* che principia così :

Chiome d'argento fine, irte ed attorte
Senz'arte intorno ad un bel viso d'oro, ec.;

e finisce con dire :

a voi, divini
Servi d'Amor, palese fo che queste
Son le bellezze della donna mia.

7.° Trasponendo goffamente le parole , come accade bene spesso a chi parla senza badar che dice p. e. ,

I' ho un vin che fa vergogna al greco;
Con esso vi darò frutti e confetti
Da far vedere un morto, andar un cieco;

dove il *Berni* avrebbe dovuto dire : *da far andar un morto, e vedere un cieco*; ma quel trasponimento vi fa bel giuoco, e invita a ridere.

8.° Personificando quelle cose che non t'aspetteresti mai di veder personificate. Di che troviam subito un esempio nel 1.° capitolo del nostro poeta , il quale per descrivere un bicchiere unto bisunto e mezzo rotto, disse :

Ecco apparir di subito un bicchiere
Che si era cresimato allora allora;
Sudava tutto, e non potea sedere.

Ma sebbene quel *cresimato* per *unto bisunto* a primo aspetto faccia ridere , non è da imitare; perciocchè il volgere in facezia le cose pertinenti al nostro culto è licenza temeraria. E qui noteremo che in genere s'han da fuggire tutti quelli scherzi i quali non più tosto muovono il riso, che ti fanno arrossire d'aver potuto ridere.

9.° Applicando qualche verso magnifico e notissimo di celebre poeta a circostanze vili e ridicole, come si vede nel 1.° sonetto del *Berni* che incomincia a questo modo :

Chi vuol veder quantunque può Natura
In far una fantastica befana,
Un'ombra, un sogno, una febre quartana,
Un model secco di qualche figura, ec.,

dove il primo verso che è del *Petrarca*, e nella bocca di tutti, e che subito riduce alla mente la so-

vrana bellezza di Laura, fa ridere per lo stravagante contrasto che nasce fra esso e i concetti che seguono.

10.° Usando strane comparazioni, come si fu quella d'un villano, il quale, essendosi presentato al podestà della sua terra per dolersi che gli era stato rubato un asino, e volendo far più grave la perdita sua, disse: *Messere, se voi avete veduto il mio asino, ancor più conoscereste quanto io ho ragion di dolermi; chè quando aveva il suo basto addosso, pareva propriamente un Tullio.*

11.° Dipingendo con istrani colori li altrui difetti o d'animo o di corpo, e caricandone quelle particolarità che più sono fuor del costume. Piacevolissima in tal genere è la fantasia di quel sonetto del *Berni* sopra la sua cameriera: nella Raccolta è il X, e principia così:

Io ho per cameriera mia l'Ancoja, ec.

12.° Parlando in bisticcio, come fa il Diavolo nel *Malmantile* (c. VI, st. 400):

Io che sono un insano e ignaro ognora,
Perchè saper supir non voglio o vaglio,
Dico ch'al Duca, perchè a'muri ei mora,
Tosto in testa si dia pe'l meglio un maglio. ec.

A cui Plutone di rimbecco:

Ben tu puzzi di pazzo che è un pezzo,
Disse Pluton, bestiaccia, per bisticcio.

13.° Framettendo al parlar corrente alcune voci troppo vecchie e ripudiate dall'uso, come fece il *Tassoni* nella *Secchia rapita* (c. X, st. 7); dovè introduce il conte di Culagna, il quale

S'affaticava in trovar voci elette
Di quelle che i Toscani chiaman prette.

Oh, diceva, bellor dell' Universo,
 Ben meritata ho vostra beninanza;
 Chè il prode battaglier cadde riverso,
 E perde l'amorosa e la burbanza.
 Già l'arſento del palvese terso
 Non mi brocciò a pagnar per desianza,
 Ma di vostra parvenza il bel chiarore
 Sol per vittoriare il vostro cuore.

14.° Mescolando l'italiano co' l' latino italiana-
 to, donde nasce la poesia detta *pedantesca*. Il con-
 te *Camillo Scrofa*, vicentino, si meritò molti ap-
 plausi in questa foggia di poesia verso la metà
 del secolo XVI: egli diè fuori i suoi cantici sotto
 il nome di *Fidenzio Glottocrisio ludimagistro*; e
 da quel finto nome la poesia pedantesca fu poi
 chiamata anche *fidenziana*. Ma il suo stile, dice
 il GRAVINA, è come il circolo, principio di sè stes-
 so e fine: poichè li altri che hanno tentato d' imi-
 tarlo senza la profonda cognizione e pratica del
 latino e italiano idioma, necessaria per trasfonde-
 re co' l' grazioso mescolamento delle parole il ge-
 nio latino nell' italiano, sono riusciti insipidi e
 freddi.

15.° Mescolando a rincontro, il latino coll' ita-
 liano latinizzato; di che risulta un'altra specie di
 poesia detta *maccheronica*; e contraposta alla fi-
 denziana. Fu essa inventata da TEOFILO FOLENGO,
 conosciuto sotto il nome di MERLIN COCCAJO, il
 quale tolse anzi esser solo in uno stile umile, ma
 nuovo è singolare, che secondo in altro qual si
 voglia, dando segno con la sua dottrina, invenzio-
 ne e fantasia, che a fare un nobile poema gli man-
 cò la volontà, ma non la forza (*Gravina*).

Finalmente le allusioni, le allegorie, i contrasti
 delle idee, tutte le finzioni dello spirito, tutti i
 travestimenti che esso prende, sono combinazioni
 che moveranno il riso qualunque volta portino se-

co un non so che di nuovo e d'impreveduto, e sieno usate a tempo e luogo.

Queste ed altre tai regole si posson leggere più ampiamente nel *Cortigiano* del *Castiglione* (lib. II), nella *Poetica* del *Zanotti*, in *Cicerone*, in *Quintiliano*. Ma qualunque sieno le fonti onde il poeta bernesco tragga il ridicolo, egli dee star avvertente d'immaginare in modo l'opere sue, che l'occhio del saggio vi scorga sempre un fondo di buon senno, il quale non per altro dee trasformarsi in facezia, se non per timore di riuscir noioso e male accettevole.

Del resto accade sovente che il riso, ove si procura più, meno si guadagna; e quindi, più presto che dallo studio delle regole, debbono le facezie provenir da natura, e richieggono acutezza d'ingegno a far ridere le persone gentili; perciocchè, punto punto che ben maneggiate non sieno, danno nell'arido e nel melenso: ed è questa una di quelle cose che Apollo ci lasciò per ricordo, che non vi si metta chi non v'ha garbo (1): tal che n'era digiuno, volle ridere degli altri, e fu deriso.

CAP. V. — DELL' EPISTOLA.

Tutto ciò che è soggetto della poesia didascalica, può trattarsi in forma d'*epistola*. Ora è chiaro che il poeta, usando tal forma, dovrà stare attento ad alcune avvertenze particolari che si richieggono da essa, oltre a quelli avvertimenti generali che si sono dati intorno a ciascuna maniera di composizione didascalica. E primieramente è certo che l'*epistola* in versi cadrà sotto quelle regole stesse e avrà tutti quelli ornamenti e artifizii che

(1) BRACCIOLINI, *Dialogo fra Urania e Talia*.

si convengono alle lettere in prosa. Ella dovrà pertanto guardar la brevità, e la concisione, ed essere scritta in stile umile, con purità di lingua e con modi scelti ma non affettati: e starà bene che le parole sieno disposte naturalmente, sicchè il verso che ne risulta, sia dolce bensì e soave, ma paja venuto da sè. Pure, tuttochè, parlando generalmente, voglia lo stile dell'epistola essere umile, non è che egli non debba tratto tratto ornarsi di modesti ornamenti, e innalzarsi eziandio qualunque volta il ricerchi o l'argomento, o la persona a chi si scrive, o l'occasione di splendide sentenze. Il che se veggiam farsi da' più valenti scrittori anche nelle lettere in prosa, tanto più si potrà fare nelle lettere in versi: anzi vogliono i maestri che si faccia, perchè nessuna forma può mai togliere alla poesia le sue principali prerogative. E allora il suono altresì del verso dovrà rispondere a quella grandezza di stile, e ingrandire alcun poco ancor egli, come si vede nell'epistola d'Orazio ad Augusto (*Lib. II, ep. I*) e sempre in quelle dell'illustre *Pindemonte*. Siccome poi si presuppone che le lettere non si compongano riposatamente e con le seste e la lima alla mano, ma che sieno dettate quasi in fretta, così conviene ad esse, oltre alla sprezzatura nello stile e nel verso, il metter pure alcuna volta diversi sentimenti l'un dopo l'altro senza niun legame. Il che nondimeno se giova molto a dissimulare lo studio, è da pigliar guardia che non arrechi oscurità: perchè piace sì bene il pensar franco e spedito, e il passar d'improvviso dall'una cosa nell'altra con bel disordine; ma l'oscurità fa testimonianza d'una testa confusa e mal ferma, e si oppone al fine di qualsiasi componimento letterario.

Sopra argomenti filosofici, critici, morali, sati-

ci, possediam noi molte e leggiadrissime epistole; tuttavia le più celebrate finora son quelle del *Chia-
brera*, dell' *Algarotti*, dal *Paradisi*, del *Bettinelli*,
del *Frugoni*, del *Pindemonte*; se già fra l'epistole
non volessimo riporre le satire dell' *Ariosto*, alle
quali tanto s'applaude da tutti, che niente a loro
lode aggiunger potremmo.

Il metro più accetto all'epistola è la terzina o il
verso sciolto; ma se ne veggono eziandio parecchie
in versi settenarj od ottonarj rimati, nè può dirsi
che vi perdano punto di leggiadria e disinvoltura.

Giunto alla fine di questo mio scritto, sol mi
resta di confessare che le cose in esso discorse
non bastano per avventura allo studioso, e man-
ca loro ancor molto a fare aperti tutti i secreti del-
l'arte poetica. Nulladimeno non mi recherebbe
maraviglia che ad alcuni paresse per contrario che
io mi sia formisura allargato. Da che parte stia
la ragione così in questo, come in ogni altro par-
ticolare, io me ne rimetto interamente alla sen-
tenza del Pubblico.

FINE.



INDICE

A' LETTORI Pag. 3

PARTE PRIMA.

DELLA POESIA IN GENERALE	»	7
CAP. I. Dell'Origine della Poesia	»	ivi
— II. Che cosa è Poeta — Poesia — Genio — Gusto — Estro	»	10
— III. Del Diletto	»	12
— IV. Della Imitazione	»	13
— V. Della Parola. — Dizione — Stile — Fi- gure rettoriche.	»	28
— VI. Della Mitologia	»	43
— VII. Del verso	»	49
— VIII. Leggi generali della Poesia	»	52
— IX. Poesia classica	»	53
— X. Poesia romantica	»	55
— XI. Conseguenze dedotte dalla divisione del- la Poesia in classica e romantica	»	58
— XII. Conclusione	»	95

PARTE SECONDA.

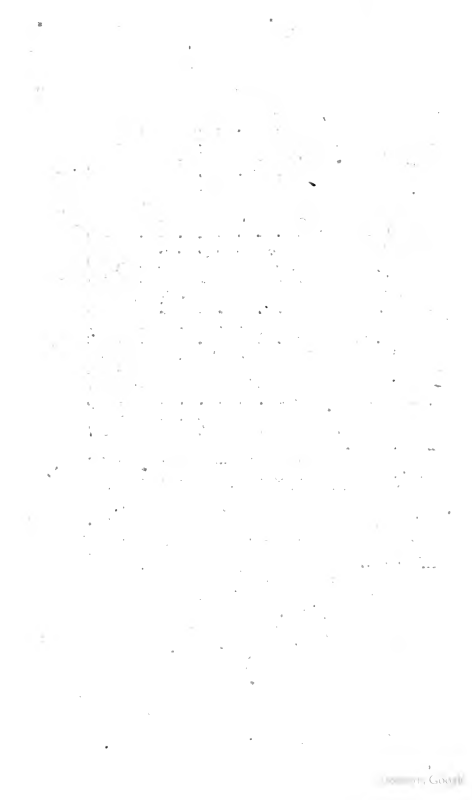
DELLA POESIA IN PARTICOLARE	»	98
CAP. I. Della Poesia lirica in generale	»	99
— II. Dell'Ode	»	104
CAP. III. Dell'Ode anacreontica	»	117
— IV. Del Ditirambo	»	120
— V. Del Brindisi	»	123
— VI. Della Elegia	»	125
— VII. Dell'Idillio e dell'Egloga	»	129
— VIII. Dell'Epigramma	»	139
— IX. Del Madrigale	»	145
— X. Dell'Iscrizione e dell'Epitafio	»	148
— XI. Del Sonetto	»	151

CAP. XII. Degli Endecasillabi catulliani, — dell'Ottava rima, — della Sesta rima, — della Quarta rima, — della Terza rima e del Verso sciolto	» 167
DELLA POESIA NARRATIVA	» 172
CAP. I. Dell'Epopeja	» 173
Art. I. Dell'azione epica	» 175
§ 1.º Dell'Unità o Integrità della Favola	» ivi
§ 2.º Della Continuità della Favola	» 179
§ 3.º Degli Episodj	» 180
§ 4.º Della Grandezza dell'Azione	» 183
§ 5.º Del Verisimile	» 187
§ 6.º Del Maraviglioso	» 191
§ 7.º Dell'Interesse dell'Azione o dell'Attracente	» 199
§ 8.º Dei Nodi e degli Scioglimenti	» 203
§ 9.º Della Mole della Favola	» 207
Art. II. Degli Attori e dei loro costumi	» 210
§ 1.º Della Convenienza del costume	» 212
§ 2.º Della somiglianza del costume	» 215
§ 3.º Della Uguaglianza del costume	» 218
§ 4.º Della Varietà dei costumi	» 221
§ 5.º Del Costume dell'eroe principale	» 222
Art. III. Della Narrazione	» 227
— IV. Dello Stile	» 238
CAP. II. Del Poema romanzesco	» 245
— III. Del Poema di Dante	» 251
— IV. Dell'Epopeja eroicomica	» 254
— V. Delle Novelle	» 258
— VI. Dell'Apologo	» 260
DELLA POESIA DRAMMATICA	» 269
CAP. I. Della Poesia drammatica in generale	» 270
— II. Della Tragedia	» 272
Art. I. Della Favola	» 273
§ 1.º Delle Unità	» ivi
§ 2.º Degli Episodj	» 278
§ 3.º Del Verisimile	» 281
§ 4.º Del Maraviglioso	» 290
§ 5.º Dell'Interessante o Attraente	» 292
§ 6.º Della Divisione della Favola	» 297
§ 7.º Della Distribuzione della materia, — del Nodo, — e dello Scioglimento	» 303
Art. II. Dei Personaggi e dei loro costumi	» 310
— III. Dello Stile e del Verso	» 314

CAP. III.	Delle Tragedia urbana	» 318
—	IV. Della Commedia	» 321
Art. I.	Del Soggetto	» 324
—	II. Del Ridicolo	» 326
§	1.° Del Ridicolo considerato nelle parole e sentenze	» 327
§	2.° Del ridicolo considerato nelle cose	» 330
§	3.° Del Ridicolo considerato nel costume	» 333
Art. III.	Della costituzione della Favola	» 339
§	1.° Delle Unità	» 340
§	2.° Del Protagonista	» 341
§	3.° Degli Episodj	» 342
§	4.° Del Nodo	» 343
§	5.° Dello Scioglimento	» 345
Art. IV.	Dello stile	» 348
CAP.	V. Della Farsa	» 351
—	VI. Del Dramma	» 353
—	VII. Del Dramma spettacoloso	» 358
—	VIII. Della Tragicommedia	» ivi
—	IX. Del Melodramma o dell'Opera in musica	» 361
Art. I.	Del Soggetto	» 362
—	II. Dei Caratteri	» 366
—	III. Dello Scioglimento della Favola	» 367
Art. I.	Del Recitativo, — dell' Aria , — dei Pezzi concertati, — e del Coro	» 368
—	V. Dello Stile	» 371
—	VI. Della partizione della Favola	» 374
DELLA POESIA DIDASCALICA		» 377
CAP.	I. Della Poesia didascalica in generale	» 378
Art. I.	Divisione dei Poemi didascalici	» ivi
—	II. Tessitura dei Poemi didascalici	» 380
—	III. Dello Stile	» 384
—	IV. Delle Descrizioni	» 387
CAP.	II. Della Poesia didascalica in particolare	» 398
—	III. Della Satira	» 401
—	IV. Dei Componimenti giocosi o berneschi	» 410
—	V. Dell' Epistola	» 419

VA1

1539498



A S. E. Rev.^{ma}

**Il Signor Presidente della Giunta
di Pubblica Istruzione.**

Eccellenza

Il Tipografo Giuseppe Acampora, con
la Tipografia strada Montesanto n.º 14,
desidera dare alle stampe l'opera di G.
Gherardini intitolata — *Elementi di
Poesia*.

Prega all'E. V. Rev.^{ma} assegnargli
un Revisore.

**Consiglio Generale di Pubblica
Istruzione.**

RIP.^o CAR.^o N.^o 64. Oggetto.

Napoli 28 agosto 1852.

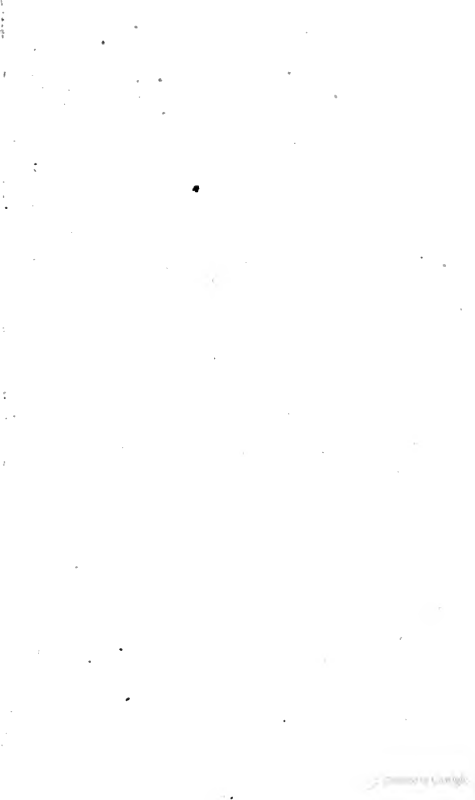
Vista la domanda del Tipografo Giuseppe Acampora con che à chiesto porre a stampa l'opera di *G. Gherardini* intitolata — *Elementi di Poesia*.

Visto il parere del Regio Revisore Signor D. Paolo Garzillo.

Si permette che la suindicata opera si stampi però non si pubblichi senza un secondo permesso che non si darà se prima lo stesso Regio Revisore non avrà attestato di aver riconosciuto nel confronto esser l'impressione uniforme all'originale approvato.

Il Presidente interino
FRANCESCO SAVERIO APUZZO.

Il Segretario interino
GIUSEPPE PIETROCOLA



184 K 9

